

KLEINMAYR

DIE DEUTSCHE ROMANTIK UND DIE LANDSCHAFTSMALEREI

Heft 147.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE DEUTSCHE ROMANTIK

UND

DIE LANDSCHAFTSMALEREI

VON

DR. **HUGO VON KLEINMAYR**



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1912

DIE DEUTSCHE ROMANTIK
UND
DIE LANDSCHAFTSMALEREI

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
147. HEFT

DIE DEUTSCHE ROMANTIK
UND
DIE LANDSCHAFTSMALEREI

VON

Dr. HUGO von KLEINMAYR



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1912



VORWORT.

Vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung einem von Ricarda Huch in «ver sacrum» (März 1898) gegebenen Hinweise auf die nahen Beziehungen der modernen Landschaftsmalerei zur deutschen Romantik. Die dort gebotenen Anregungen veranlaßten zu weiteren Forschungen in den Schriften der Romantiker und zur Sammlung von Belegen aus der Malerei des 19. Jahrhunderts. Diese sollten jedoch nicht nur aus Bildwerken gezogen werden, sondern auch aus autoritativen Aeußerungen der Künstler und deren Briefen. — Im zweiten Teile soll, um Wiederholungen zu meiden, keine Geschichte der Landschaftsmalerei gegeben werden, sondern ein Ueberblick über die den Romantikern entgegenkommenden Anschauungen deutscher Maler, deren Ergänzung dem Leser überlassen werden kann. Die ausführliche Inhaltsangabe möge ein Register entbehrlich machen. — Hier sei noch der tief schürfenden Arbeit Wolfgang Rochs «Philipp Otto Runges

Kunstanschauung» (*Stud. zur deutschen Kunstgeschichte, Heft* 111) *erwähnt, die mir zu spät in die Hände kam. Der Leser wird dort eine ausführliche Darstellung von Runges Kunstlehre finden und auch über Tiecks Naturgefühl, welches sich schon in dessen Jugendwerken* (*Lovell, Allamoddin*) *deutlich ausspricht, orientiert werden.*

Dr. Hugo von Kleinmayr.

INHALTSVERZEICHNIS.

Aus den universalistischen Bestrebungen der Romantiker ist es zu erklären, daß sie „divinatorisch“ manche Prinzipien der Kunstanschauung vorausgenommen haben, die erst später von Künstlern und Kritikern realisiert und angewendet wurden. Friedrich Schlegel definiert bekanntlich die romantische Poesie als progressive Universalpoesie (Athenaeum), diese Universalpoesie wird aber erst möglich durch intensive gesellige Arbeit; Friedrich hat darauf des öfteren durch termini mit dem Praefix „syn—“ hingewiesen. Daher ist es oft nicht möglich, die Priorität der Anschauungen, die den Romantikern eigen sind, dem einen oder dem anderen zuzuweisen (vgl. Walzel „Deutsche Romantik“), und der Leser muß sich auf Wiederholungen gefaßt machen.

Das Geistesleben der Romantiker ist nur aus ihrem Anschlusse an die Philosophie ihrer Tage zu verstehen, Fichte und besonders Schelling, ersterer für die politische Bildung, letzterer für die künstlerische und kritische, sind die bedeutendsten Faktoren. Schellings Naturphilosophie hat auf die Bedeutung der Natur im menschlichen Leben, sein System des transzendentalen Idealismus auf die des Ich hingewiesen, seine Identitätsphilosophie auf die Vereinigung beider im Absoluten, welches die Romantiker irrig mit dem Unendlichen identifizieren, so daß nach Schelling das Kunstwerk als Darstellung des Unendlichen im Endlichen, gleichsam als formales Abbild des Absoluten erscheint.

Die Sehnsucht[1]) nach dem Unendlichen suchen die Romantiker nicht nur in der Dichtung (Novalis, Tieck, die Schlegel) oder in der Religion (Schleiermacher), sondern

[1]) Vgl. Walzel, Deutsche Romantik (Aus Natur und Geisteswelt p. 22 f.).

auch in der bildenden Kunst (Tieck, Wackenroder, die Schlegel, Novalis, besonders Runge) zu erfüllen; auch diese gehört zur Universalpoesie und die Begriffe der Kritik, die man hier anwendet, beziehen sich auch auf die bildende Kunst.

A. W. Schlegel hatte von Wackenroders „Herzensergießungen" Eindrücke empfangen, denen er sich ohne kritische Überhebung hingab. Der andächtigen Stimmung, die aus diesem Buche sprach, konnte er sich nicht entziehen und er kann es „dem schlichten, aber herzlichen Religiösen nicht verargen, wenn er das Göttliche, was allein im Menschen zu finden ist, aus ihm hinausstellt, und das Unbegreifliche der Künstlerbegeisterung gern mit höheren unmittelbaren Eingebungen vergleicht oder auch wohl verwechselt?" [1]) Diesem „Unbegreiflichen" sucht er bald näher zu kommen, wenn er im „Athenaeum" behauptet: . . . „Man vergißt so oft, daß diese Dinge (Natur und Ideal) innig vereinbar sind, daß in der schönen Darstellung die Natur idealisch und das Ideal natürlich sein soll".[2]) Es verlangt ihn, den „tiefen Sinn" in Werken bildender Kunst zu ergründen, meint er doch, man laufe nicht Gefahr, zu „tiefen Sinn" in Leonardos Bilder zu legen,[3]) der sich „gewiß immer noch viel mehr dachte", als er auszuführen imstande war. Wenn er vom „entzückenden Schauspiel des Zusammenwirkens zweier Künste, in Eintracht und ohne Dienstbarkeit" spricht, prüft er die Kraft der bildenden Kunst als Ausdrucksmittel. Eine pittoreske Begleitung der Poesie solle sie sein, das Ganze des Gedichtes müsse der Zeichner, der dem Dichter in die Hände arbeitet, umfassen, als „Umriß"-Zeichnung [4]) kann sie bei den ersten

[1]) S. Werke Böcking X. 364.

[2]) Fr. Schlegels Jugendschriften ed. Minor II. p. 234. frgm. 198.

[3]) Böcking IX. p. 62. Die Gemälde.

[4]) Des weiteren verweist er auf die charakterisierende Kraft der Umrißzeichnung und bezieht sich auf Hemsterhuys. Vgl. Strzygowski („Die bildende Kunst der Gegenwart" 1907. p. 125) über Menpes' „Cecil Rhodes",

leichten Andeutungen stehen bleiben und so auf eine der Poesie analogere Weise wirken. „Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen“ — wir werden diesen Ausdruck noch des öftern finden, so bei Runge — „die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen“.[1]) Im Athenaeumsfragment Nr. 193[2]) spricht er von Dichtern, die mit Sinn für bildende Kunst begabt waren, so von Pindar, Properz, Dante, Ariost, Goethe. Am deutlichsten äußert er sich über das Verhältnis beider Künste im Gemäldegespräch (1799):[3]) Die bildenden Künste entlehnen Ideen von der Poesie, um sich über die nähere Wirklichkeit wegzuschwingen und legen dagegen der umherschweifenden Einbildungskraft bestimmte Erscheinungen unter. „Die Poesie soll immer Führerin der bildenden Künste sein, die ihr wieder als Dolmetscherinnen dienen müssen.“ Die Bedeutung der Kirche wird hier schon ins Feld geführt: der Katholizismus habe der Kunst einen bestimmten mythischen Kreis gegeben, um aber aus dieser Beschränkung herauszukommen, versteigen sich Maler in die klassische Mythologie und Geschichte, oder plagen sich mit Allegorie oder... lassen gar die Geister Ossians[4]) im Nebel erscheinen“. Im „Schreiben an Goethe“ (1805) wird aus Winckelmanns und Mengs Auffassung, „Schönheit und das Idealische sei der Hauptzweck der bildenden Kunst“, geschlossen, daß der Maler unfehlbar auf die Wahl mythologischer Gegenstände kommen müsse.[5]) Mythologie aber ist schon nach Herder Dichtung; was für diese gilt, gilt auch für die Malerei, und Wilhelms Definition in den Berliner Vorlesungen lautet

---

[1]) Böcking IX. 113f. Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmanns Umrisse. 1799.

[2]) Fr. Schlegels Jugendschriften, Minor II. p. 233, Nr. 193.

[3]) Böcking IX. p. 90, 92.

[4]) Vgl. Runges zahlreiche Entwürfe nach Ossian. Hinterl. Schriften I. 257—346.

[5]) Böcking IX. 251.

mit einer Variation der Schellingischen: Die Kunst ist die symbolische Darstellung des Unendlichen.[1])

Friedrich Schlegel ist 1795 mit dem Aufsatze „Über die Grenzen des Schönen“[2]) kunstphilosophisch hervorgetreten. Wenn er hier zuerst die Werte der einzelnen Künste abwägt und findet, daß „Poesie und Wirklichkeit vereinigt eine große Lücke lassen, welche nur durch die sinnlichen Künste ausgefüllt werden kann, in welchen die Gesetzmäßigkeit bestimmter und lebendiger als in der Dichtkunst, die Wirklichkeit gesetzmäßiger als in der Natur ist“, so bereitet er den Gedanken über das Verhältnis von Kunst und Natur überhaupt vor: „Das Vorrecht der Natur ist Fülle und Leben: das Vorrecht der Kunst ist Einheit“. Unendlichkeit kann der Mensch im Anblick des Himmelsbogens fühlen, im Bewußtsein des Frühlings, „wo das verschiedenste Leben durch alle Sinnen in euer Innerstes dringt“. Aber vor innerer Zerrissenheit bewahrt sich der Mensch nur durch die Liebe, welche ihm die Harmonie schenkt. In der Kunst vermählen sich Fülle und Harmonie; also auch Friedrich kommt — durch das Studium der Antike — zur Erkenntnis, daß das Unendliche in der Kunst endlich und harmonisch gebändigt werden müsse. Eine seiner „Ideen“,[3]) die im „Athenaeum“ gedruckt wurden, verkündet: „Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigene Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat“. Friedrich war zu wenig schöp-

---

[1]) Später nimmt Carus das „Unendliche“ für die Landschaftskunst in Anspruch. Die „Vorstellung“ vermittelt uns die Gegenstände der Außenwelt (der Mensch ist der Beziehung einzelner äußerer Gegenstände auf sich als Vorstellung fähig); die „Empfindung-Stimmung des Gemüts“ ist in der Richtung auf das Unendliche begründet und vermittelt die Beziehung des „Selbst auf die Gesamtheit der übrigen Natur“. Und die Landschaftskunst hat zur Aufgabe: „Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütlebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit). Briefe über Landschaftsmalerei 1835. p. 41 ff.

[2]) Jugendschrift. Minor I. 21 ff.

[3]) Ebenda II. 290. Nr. 13.

ferisch veranlagt, um eine solche originelle Ansicht, eine neue Form endlicher Darstellung zu finden. Die Sehnsucht nach einer Mythologie,[1]) die dichterisch verwertbar wäre, ließ die Romantiker eine Wendung zum Katholizismus ausführen. Novalis' Europa-Aufsatz eröffnet hier die Reihe kräftigerer Wirkungen, während Wackeroders und Tiecks Enthusiasmus die religiöse Reizbarkeit der beiden Schlegel nur geweckt hatte.[2]) Künstlerisch verwertete Mythologie bot Friedrich die bildende Kunst des Mittelalters, und so wird für ihn, der schon im Athenaeum sich gegen den Atheismus[3]) ausgesprochen hatte, das Göttliche im christlichen Sinne[4]) und das Unendliche bald identisch. Die Mittel, eine „Allegorie" darzustellen, gibt das Christentum des Künstlers, der nach Tieck seinen Gegenstand auch glauben muß, wenn er ihn vollkommen ausdrücken will.[5])

In den „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst" spricht er über die Allegorie als die Andeutung des Unendlichen bei Correggio,[6]) im Aufsatz über Lucian Bonapartes Privatsammlung[7]) ist der Zweck der Malerei das Bedeutende. Das Mechanische und die Poesie sind die einfachen Bestandteile der Malerei. Die Poesie der alten Meister war teils Religion (Perugino, Fra Bartolomeo), teils Philosophie (Leonardo), teils beides (Dürer). Der Maler von heute aber muß sich an die Poesie als die universellste aller Künste anschließen, in welcher er heute beides vereinigt finden

---

[1]) Das Zentrum der Poesie ist in der Mythologie zu finden. Sättigt das Gefühl des Lebens mit der Idee des Unendlichen und ihr werdet die Alten verstehen und die Poesie. Ideen. Minor II. 298. Nr. 85.

[2]) Vgl. Wilhelms Rezension über die „Herzensergießungen" S.W. X. 363.

[3]) Ideen Nr. 118.

[4]) Im Anschlusse an Spinoza freilich pantheistisch gefaßt noch im Fragment Nr. 234.

[5]) Wackenroders Werke und Briefe, hrsg. von v. d. Leyen I. 219.

[6]) S. Werke, Bd. VI.

[7]) Europa II. Bd. 1. Heft Nachtrag. (Vgl. Sulger-Gebing in Munkers Forschungen III. 124.)

wird: Religion und Philosophie. Der Maler studiere und erforsche die Natur, vor allem das Göttliche in ihr, den Geist, das Bedeutende, die Eigentümlichkeit. In der modernen Zeit freilich fehlte das tiefe Gefühl", vor allem das religiöse Gefühl oder was dies allenfalls ersetzen kann, ernste Philosophie. Und wenn Friedrich schließlich auf die romantische Poesie im weiten Sinne seiner im Athenaeum gegebenen Definition hinweist, welche eigentlich jedes wertvolle Geistesstreben umfaßt, so hat er der bildenden Kunst trotz seiner Neigung zum Katholizismus die weitesten Gebiete geöffnet, welche im 19. Jahrhundert unter dem Gesichtspunkte malerischer Wirkungen auch betreten wurden unter der Führung Frankreichs. Schließlich hat Friedrich auch für den Maler christlicher Stoffe keine platte Novellistik gefordert, sondern symbolische Behandlung. Auf diese greift er immer wieder zurück,[1]) und als ihr Mittel gilt ihm das innere Licht der Beseelung, welches zum frommen Gefühl hinzutreten muß. „Die Seele muß sozusagen selbst leuchtend und als ein Licht sichtbar werden."[2]) Wie weit er das Wesen der Allegorie zu durchdringen sucht, beweisen Ausführungen wie über Correggios „Nacht", ein Bild, in dessen Helldunkel der Glanz des Himmels und die irdische Inferiorität dargestellt sei. In „St. Giorgio" sei das Colorit durchsichtig und hell, um die Freude im Himmel, um den Gedanken oder das tiefe, individuelle Gefühl des Ganzen so klar als möglich auszusprechen.[3]) Das böse Prinzip scheine ganz überwunden. „Der unendliche Gegensatz und Kampf des Guten und Bösen" sei Correggios Allegorie, die in allen seinen Bildern zum Ausdruck komme. Dieses Wort kann uns wertvoll sein dafür, daß Friedrich unter Allegorie dasselbe versteht als Wilhelm

---

[1]) S. W. X. 204—238.

[2]) Ebenda, Nachricht (1825) 238—244.

[3]) Ähnlich spricht A. W. Schlegel über Correggio im Gemäldegespräch. S. W. IX. p. 54.

unter symbolischer oder Schelling unter endlicher Darstellung des Unendlichen.

Novalis findet in Shakespeares Werken Übereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls, eine „willkürliche Idee“, eine poetische Allegorie. Dabei denkt er an die „Aufgabe, in einem Buche das Universum zu finden“; so wird uns sein Satz begreiflich: „Des Dichters“ — wir dürfen ruhig sagen des Künstlers — „Reich sei die Welt, in den Fokus seiner Zeit gedrängt“. Ihm ist das Objektive alles, er ist die Stimme des Weltalls, seine Darstellung muß symbolisch sein. Das Symbolische affiziert zwar nicht unmittelbar wie das Rührende, aber es reizt und erregt, es ist ein Handeln des Geistes, es geht vom Schein auf das Sein. Fragmente wie „Höherer Mystizism der Kunst als Veranstaltung des Schicksals, als Naturereignis“ oder „Geheimnisse der Kunst, jede Naturerscheinung, jedes Naturgesetz zur Formel zu gebrauchen — oder die Kunst, analogisch zu konstruieren“ dürften zwar kaum jemals sicher und klar interpretiert werden können, aber sie beweisen doch, welche Aufgabe die Kunst im allgemeinen in der Anschauung des Novalis gehabt hat.[1])

Hat sich Friedrich Schlegels Vorliebe für christliche Stoffe in der Malerei erst in Paris deutlich geäußert,[2]) wo ihm die christliche Mythologie gleichsam das Material für die Darstellung des Unendlichen zu geben schien, so lag

---

[1]) Novalis Schriften ed. Minor II. Nr. 240; III. Nr. 45, 70 (Bülow); Nr. 700, 707 (Studienhefte).

[2]) Interessant ist eine Äußerung, in welcher noch der Geist des Athenaeum spukt: Er findet, daß in der heiligen Familie Leonardos (Paris) der Kopf der Madonna auffallende Ähnlichkeit mit dem des Christuskindes im Tempel (Leonardo) aufweise, und schließt, Leonardo habe die Idee des Göttlichen in der möglichsten Annäherung und Vereinigung ernster Weiblichkeit und jugendlicher Männlichkeit gesucht (Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst) — eine Interpretation, die nicht minder geistreich ist als die der Mona Lisa als eines „symbolischen Porträts“.

dieses Ideenverhältnis schon festverknüpft in dem Wesen eines anderen Romantikers, Wackenroders. Aber auch dieser geht von allseitiger Empfänglichkeit des Gemütes aus, die in einen Universalismus geistigen Strebens mündet, wenn er lange vor dem Erscheinen der Herzensergießungen an Tieck schreibt: „. . . an sich sehe ich nicht ein, warum es nicht möglich sein sollte, bei allen Dingen unter der Sonne, unter gewissen Umständen etwas zu empfinden." [1]) Doch auch seine Betrachtung der Gefühlswelt wird dualistisch wie die Friedr. Schlegels und er unterscheidet zwei Sprachen, durch welche der Mensch die „himmlischen Dinge" zu fassen und zu begreifen vermag: Natur und Kunst.[2]) Hat der Schöpfer in der Natur „eine unendliche Menge von Dingen um uns Menschen umhergestellt", die wir wissenschaftlich nicht ganz zu durchdringen vermögen, so redet die Kunst „durch Bilder der Menschen und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen"; sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche in die sichtbaren Gestalten hinein. Die Natur gleicht abgebrochenen Orakelsprüchen aus dem Munde der Gottheit, die Kunst stellt uns die höchste menschliche Vollendung dar. Doch auch in Wackenroder berühren die einzelnen Gattungen einander und so ist ihm die Malerei eine Poesie mit Bildern der Menschen; [3]) wie sich für ihn auch Kunst und Religion vereinigen, welche beide er zwei magischen Hohlspiegeln vergleichen möchte, die alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauberbilder hindurch man den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lerne.[4]) Mit andächtigem Enthusiasmus sind diese „modernen" Ideen in den Herzensergießungen" eines Mannes ausgesprochen, der sich

[1]) Wackenroders Werke, hrsg. von v. d. Leyen 1910. II. 28.
[2]) Ebenda I. 64.
[3]) Ebenda I. p. 87.
[4]) Ebenda I. p. 119.

gerne in sich selbst zurückzieht und „auf die Idee geriet, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eigenen Herzenserhebung, und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein".[1]) Und für den aufrichtig Genießenden wird die Wirkung [2]) des Kunstwerkes ewig sein; denn in „vortreffliche Kunstwerke" glauben wir immer tiefer einzudringen und dennoch sehen wir keine Grenze ab, da unsere Seele sie erschöpft hätte.

Tieck nun weiß einen Hymnus auf „die Ewigkeit der Kunst" [3]) zu singen. Wie Friedrich Schlegel in den Anschauung des Himmelsbogens, im Gefühl des Frühlings die Unendlichkeit zu fassen meinte, so möchte Tieck vor dem Bilde eines großen Künstlers „gleichsam die ganze Welt und alle ihre Menschen in eine Anbetung zusammenpressen". Die Ewigkeit kann sich in den Umfang einer Handlung, eines Kunstwerkes zurückziehen und „statt nach außen, geht hier die Ewigkeit gleichsam nach innen", und da ihm Ewigkeit nur Vollendung bezeichnet, so trägt die Gegenwart der Kunst ihre Ewigkeit in sich selbst. Allein trotz solch ernster Ansichten, die Tiecks Achtung von dem Kunstwerke bezeugen, ist er eine fröhlichere, lebendigere Natur als Wackenroder, er läßt auch Watteau sein Recht und alle Einseitigkeit beiseite, wenn er den Menschengeist wunderbar reich nennt, da er die Gegenstände zu umfassen vermöge, „die an beiden Enden ruhen"; so beugt er sich vor Raffael und Watteau.[4]) Und eben diese freie Empfänglichkeit läßt auch ihn Malerei und Poesie einander nahe stellen, da er in beiden denselben inneren Zweck erkennt. Michelangelos „Jüngstes Gericht" ist ihm der Schluß aller Dichtung, aller religiösen Bilder, das Ende der Zeiten; denn „nirgend liegt so der tiefe, alle-

---

[1]) **Ebenda I. p. 147.**
[2]) **Ebenda I. p. 82.**
[3]) **Leyen I. p. 270 f.**
[4]) **Ebenda p. 251.**

gorische Sinn verborgen, das Geheimnis der Religion, das im „Jüngsten Gericht" webt. Und wenn er zu diesem Maler den Dichter Dante stellt,[1]) durchschaut er, daß die Allegorie eben dadurch geheimnisreich wird, daß sie dem Beschauer oder Leser keine Nebensachen, keinen Ruheplatz bietet, daß vielmehr alle Kräfte sich zum großen, magischen Eindruck spannen. Und wenn man in Michelangelos Bild die Gruppen in ihrer Symmetrie nicht mit einem Blick überschauen könne, so liege eben darin das Geheimnis der Allegorie, anders könnte der dargestellte Gegenstand keine Offenbarung der Zukunft sein. So durchdringt also die Form des Kunstwerks — um mit Friedrich Schlegel zu sprechen — rückwirkend den Gegenstand; und wie bei Goethe der Stil die rohe Nachahmung des Natürlichen ausschließt, so hier die Allegorie, welche alle Figuren des Gemäldes regiert und das Gemeine in das Erhabene verwandelt. Diese Begeisterung für allegorische Gemälde zittert auch im „Sternbald" [2]) nach; auch hier liegt ihre Wurzel in der Ansicht, daß Musik, Poesie und Malerei sich „oft" die Hand bieten. Es ist ja nicht nötig, daß die bildende Kunst stets Handlung, Begebenheit darstelle; man erinnere sich nur der „schönen, stillen, heiligen Familien", in denen „unendlich viele Musik liege". In allegorischen Gemälden kann der Maler seinen Sinn für die Magie der Kunst offenbaren, über die Grenzen seiner Kunst hinausschreitend, mit dem Dichter wetteifern, allgemeine Begriffe in sinnlichen Gestalten mit ernster Bedeutung aufstellen. Und „Allegorie" ist hier wie stets bei Tieck im besten Sinne gefaßt: in einem Briefe an Wackenroder,[3]) der ihn zum Nachdenken über diesen Begriff angeregt zu haben scheint, wendet er sich scharf gegen die gedankenlose Verwendung allegorischer Figuren, deren Häufung im Bilde er

---

[1]) Leyen I. p. 244ff.

[2]) Tiecks Werke, Berlin, Reimer 1843, XVI. p. 303.

[3]) Leyen II. p. 67.

ziemlich verächtlich eine zusammengesetzte Allegorie nennt. Am deutlichsten hat er sich über diesen Gegenstand im Gedichte „Der Traum. Eine Allegorie" ausgesprochen. Aus rätselhaftem Wunderglanze erblüht eine Blume, unter deren Zauber

„... klopft das Herz mit neugewalt'gen Schlägen,
Der Geist dringt zum Unendlichen hinan..." [1])

Einem so vielseitigen Manne wie Aug. Wilh. Schlegel mußte auch die Landschaftsmalerei der Diskussion wert sein; die Betrachtungen über das Verhältnis von Mensch und Natur, Natur und Kunst sind auch hier die Wurzel. Im „Gemäldegespräch" (1798)[2]) werden verschiedene Standpunkte erwogen: die Landschaftsmalerei verliere gegen die Größe der Natur, sie sei „doch nur eine Art Miniatur; allein auch bei der Naturbetrachtung sehen wir oft nur einen Ausschnitt, und die Malerei hat die Gegenstände nicht abzubilden wie sie sind, sondern wie sie erscheinen. Wenn man ein Stück Natur nicht mit den Füßen ausmißt, so „kennt das Auge nur die scheinbare Größe der Gegenstände in ihrem Verhältnisse untereinander"; und anschließend daran wird an ein Problem gerührt, das Hans von Marées zeitlebens beschäftigte, an den raumbildenden Wert der Gegenstände, die der Landschafter in den „Vorgrund" setzt. Daß die Kunst keine bloße Abschrift der Natur ist, gilt hier erst recht, der Landschafter muß aus dem vorgefundenen Stoffe wählen und zusammenstellen, dem Beschauer seinen erhöhten Sinn für die Natur leihen, vielmehr den allgemeinen Sinn herstellen, wie er ursprünglich beschaffen ist. Salvator Rosa habe die Natur bloß wie eine Schrift gebraucht, in deren großen Zügen er seine Gedanken hinwirft und diese uns nach Segantini und Böcklin geläufige Durchgeistigung der Natur kann, rührt sie von einem Dichter her, nur einem „feurigen Lyriker" eigen sein. Schon Wil-

[1]) Ebenda I. p. 315.
[2]) S. W. IX. p. 17f; 24.

helm Schlegel also drängt es zur Ausschaltung des Geschmacklos-Novellistischen aus der Landschaft, so weiß er auch die Figuren-Staffage zurückzudrängen, die nicht verwendet werden dürfe, um Geschichten zu erzählen. Und weil in der Landschaftsmalerei das bloße Phänomen eine so wichtige Rolle spiele, sei sie „vielleicht“ zur höchsten Gattung zu stempeln. Aber das Phänomenale muß in der Beschränkung dargestellt werden, um dann erst, wie über deren Umfang hinaus, unendlich zu werden. „Auch ließe sich denken, daß ein Künstler diesen Reichtum in einfachere Maßen auffaßte, nur durch das, was er anzudeuten unterließe, das Schönste in der Wirklichkeit erst in das Große für die Kunst verwandelte.“[1]) Wer dächte da nicht an Feuerbachs „Iphigenie“, an Böcklin. In den Berliner Vorlesungen von 1802/3 hat sich Wilhelm neuerdings über die Gattungen der Malerei ausgesprochen. Die Landschaft wird der musikalische Teil der Malerei genannt, sie muß als musikalische Einheit erfaßt wieder in Dichtung verwandelt sein. Dieser Ausspruch bietet zwar wenig Neues, aber erinnert uns an den Begriff der romantischen Poesie, wenn wir noch Wilhelms Behauptung heranziehen, daß es in allen Künsten über dem technischen einen poetischen, d. h. auf freischaffender Wirksamkeit der Poesie ruhenden Teil gibt. „Der Eindruck, den dichtende Landschaftsmaler bezwecken“, heißt es im Schreiben an Goethe (1805), „ist seiner Natur nach musikalisch“, deswegen genügt, in Hinsicht der „unvermeidlichen Unbestimmtheit der musikalischen Kunst“, dem Landschafter, einen Hauptton anzustimmen; von diesem Standpunkte aus lobt er Koch, tadelt er Reinhard. Der Phantasie des Beschauers aber, welche durch eine solche musikalische Landschaft in Freiheit

---

[1]) **Ähnlich auch im Schreiben an Goethe 1805: Ist die Kunst überhaupt etwas anderes als die Mitteilung eines tieferen, geistigeren Sehens, wobei das Äußerliche und einzeln Wirkliche mehr oder weniger unwesentlich wird. S. W. IX. 259f.**

belassen wird, gibt eine relativ bestimmte Richtung die Staffage, die nach den Berliner Vorlesungen — wie jetzt verständlich und bedeutsamer zu fassen — zur Landschaft passen muß.[1]) Die Mythologie kann die Figuren hergeben, aber der Landschafter kann sie auch selber schaffen; das Wort „Wenn der Landschafter seine Figuren nicht selbst erfindet und ausführt, so können sie unmöglich bedeutend genug auffallen" weist in die moderne Zeit.

Leonardos Landschaft war schon August Wilhelm aufgefallen, der auch ihre eigenartige Behandlung von Seiten Tizians nicht außer Acht ließ. Friedrich weiß von der Landschaft der hlg. Anna Selbdritt zu sagen, daß sie als ein in weiter Ferne verschwimmender Hintergrund Leonardos Neigung zum Sentimentalen kennzeichne. Wird ihm hier ihr Stimmungswert klar, so vermag er sie als in höherem Grade bedeutsam für das „symbolische" Porträt in Anspruch zu nehmen und wählt als Beispiel hierfür die „Mona Lisa" und Raffaels „Doppelporträt zweier Jünglinge". Wenn ihm auch wieder die Landschaft nur als Hintergrund von Wert ist,[2]) so scheint er ein andermal doch ihre zukünftige Selbständigkeit geahnt zu haben; freilich weiß er nur vom streng christlichen Standpunkte an sie heranzukommen, wenn er an Phil. Veit schreibt: [3]) Meine Gedanken von der Landschaftsmalerei, oder wie der Maler die Natur christlich auffassen und darstellen und dadurch die Geheimnisse der Religion noch von einer ganz neuen Seite, soweit es ihm sichtbar möglich ist, verherrlichen kann, muß ich mir vorbehalten, Dir ein anderes Mal auseinander zu setzen . . ." Zu einer deutlichen Erklärung darüber kam er aber nicht.

Reicher ist die Auslese bei Tieck, ja kein Romantiker

---

[1]) Das ist aber von Wilhelm gar nicht so oberflächlich gedacht, wie Sulger-Gebing (a. a. O.) meint.

[2]) Europa I. u. II.

[3]) Raich. Dorothea v. Schlegel 1881, II. 449ff.

hat der Landschaft so tiefes Verständnis entgegengebracht als er, was gewiß auch mit der lyrischen Begabung dieses Dichters zusammenhängt. Nichts konnte ihn mehr reizen als Novalis' Blume als Symbol des Strebens, in irgendwelcher Art eine Relation zwischen Ich und Universum herzustellen. So führt ihn diese Sehnsucht zur Landschaft; warum sollte diese nicht auch ein Mittel zur Erfüllung dieses Wunsches sein. Zuerst kommt dem jungen Sternbald die Frage, warum nicht „die leblose Natur etwas für sich Ganzes und Vollendetes ausmachen könne und so der Darstellung würdig sei".[1]) Inniger noch berührt er sich mit Aug. Wilhelm, wenn er die antike Mythologie als Staffage in Anspruch nimmt (Diana als Jägerin, Diana als Badende mit ihren Begleiterinnen).[2]) Im Anblicke einer solchen Landschaft fühle man einen wunderbaren Zug des Herzens dem Wunderbaren und Seltsamen entgegen. Als Rein-Landschaftliches denkt er sich dunkelgrüne Schatten, blendende Jugendgestalten, frische Rasen und einzelne gespaltene Sonnenstrahlen von oben, die — ganz modern — nur das Gesicht und einzelne kleine Teile hell erleuchten. Aus einer solchen Landschaft glaubt er Klänge zu hören, „ein Zirkel von Wohllaut hält uns mit magischen Kräften eingeschlossen". Von diesem Gesichtspunkte aus wird ihm der Stimmungswert der Landschaft bedeutsam. Er verzichtet auf „Handlung", „Ideal", er begnügt sich mit „Schimmer und verworrenen Gestalten, die sich wie fast unkenntliche Schatten bewegen". Und wenn die geweckte Stimmung das ganze Innere des Beschauers durchaus auszufüllen vermag, so ist das Bild Handlung, Ideal, Vollendung, weil es das im höchsten Sinne ist, was es sein kann, erscheine es auch nur als ein künstliches, fast tändelndes Spiel der Farben.[3]) So kann dem

---

[1]) Franz Sternbalds Wanderungen 1843, p. 46.

[2]) Ebenda p. 226; Carus („Briefe" p. 237) wendet sich gegen den willkürlichen Gebrauch mythologischer Figuren in der Landschaft.

[3]) A. a. O. p. 358; vgl. dazu die ähnliche Ansicht Klingers in Malerei und Zeichnung, 5. Aufl. p. 16.

Landschafter jede Kleinigkeit der Natur lieb werden und Sternbald stände nicht an, das Interieur einer Köhlerhütte als malerischen Vorwurf zu gebrauchen.[1]) Aber wie ihm klar wird, daß das landschaftliche Element ein Recht auf Selbständigkeit habe,[2]) so ändert sich auch seine Vorstellung von der Staffage. Zieht ein Pilgrim im dichtesten Nachtdunkel, nur erkennbar an seinem Stabe, an seinen Muscheln am Hut, durch einen Hohlweg, glänzt oben auf einem Hügel von fern her ein Kruzifix, während „Wald, Berg und Tal in fast unkenntlichen Massen durcheinander liegt“ und schwarze Wolken tief vom Himmel herunterhängen, so soll in diesem Bilde „das zeitliche Leben und die überirdische, himmlische Hoffnung“ gemalt sein. Hier soll versucht sein, das zu sagen, was die Natur selber zu uns redet.[3]) Ohne Polemik ist hier schon das erste Wort gegen die Historienmalerei gesprochen, wenn Tieck den Malern „die beweglichen Historien“, „die leidenschaftlichen und verwirrenden Darstellungen mit allen unzähligen Figuren“ erlassen will, die „Bedeutung im gewöhnlichen Sinne als Bedingung der Kunst“. Mit rosenrotem Schlüssel soll der Maler die Heimat aufschließen, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen

---

[1]) Ebenda p. 364.

[2]) Novalis spricht in den Fragmenten von Höhlenlandschaften, Atmosphären-, Wolkenlandschaften (Minor Bd. II. p. 230).

[3]) Sternbald p. 281. Carus anerkennt die christlich-sittliche Idee dieses Entwurfes; aber die Wahrheit des dargestellten Naturlebens an sich müsse zur künstlerischen Wirkung genügen. Briefe 87. Im übrigen ist Carus gegen alle „Kreuz- und Rosenkranzmystik“ und denkt an „orphische“ Landschaften im Sinne Goethes, auf welchen er sich ausdrücklich beruft. Er tut einen Schritt über die Romantiker hinaus, wenn er für Landschaftsmalerei den Namen „Erdlebenbildkunst“ vorschlägt und die im Erdleben verborgene Idee erfaßt wissen will — und dies im Jahre 1835! (Briefe 107—111, 118). — Novalis fordert „geognostische Landschaften.“

gehen und uns die Hände reichen.[1]) Und ahnt Tieck hier die Sehnsucht nach Farbe, die das 19. Jahrhundert erfüllte, so sieht er ein weniges später die Art einer Naturbelebung voraus, wie sie uns heute von unentbehrlichem Werte geworden ist: Einsame, schauerliche Gegenden, morsche zerbrochene Brücken über schroffe Felsen, zwischen denen der Waldstrom schäumt; verirrte Wanderer, deren Gewänder im feuchten Winde flattern, Räuber, geplünderte Wagen, Kampf mit Reisenden; Menschen, in Gefahr abzustürzen, in furchtbarer Angst, einzelne Bäume und Gesträuche, die die Einsamkeit nur noch besser ausdrücken, auf die Verlassenheit nur noch aufmerksamer machen. Unerhörtes will seine Imagination ersinnen, seltsame Gestalten in einer verworrenen, fast unverständlichen Verbindung, Figuren, die sich aus allen Tierarten zusammenfänden und unten wieder in Pflanzen endigten: Insekten und Gewürme, denen er eine wundersame Ähnlichkeit mit menschlichen Charakteren aufdrücken wollte, so daß sie Gesinnungen und Leidenschaften possierlich und furchtbar äußerten.[2]) Aber um dieses Wunderbare auszudrücken, das „Herz und Sinnen" ergriffe, bedarf die Kunst der Farbe.[3]) So ist der Dichter Tieck ein Seher geworden: er rüttelt an dem Problem der landschaftlichen Staffage[4]) und da er es aus dem symbolischen Gehalt der Landschaft zu lösen versucht, prüft er zugleich die Darstellungsmittel.

Wenn den Romantikern das Vermögen der Synästhesie zugeschrieben wird, so kann man nicht umhin, Tieck als den kom-

---

[1]) Ebenda p. 301/2.

[2]) A. a. O. p. 330f. Novalis spricht von besonderen Arten von Seelen und Geistern, die Bäume, Landschaften, Steine, Gemälde bewohnen. Eine Landschaft muß man als Dryade oder Oreade ansehen (Minor Bd. II. p. 231).

[3]) Ebenda p. 302.

[4]) Carus a. a. O. p. 52f. knüpft hier an: Belebte Geschöpfe heben die Bedeutung der übrigen Geschöpfe hervor; eine einsame, in die Betrachtung der Gegend verlorne Gestalt wird den Eindruck der Einsamkeit verstärken (Villa am Meer!); immer aber wird die Landschaft das belebte Geschöpf bestimmen müssen! Vgl. auch p. 120.

pliziertesten Charakter zu bezeichnen. Seine Verse „Liebe denkt in süßen Tönen . . .“ sind oft genug glossiert worden und Friedrich Schlegel hat gewiß von ihm profitiert, wenn er in den Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst Correggio als musikalischen Maler hochschätzt, weil ihm die Gestalten das seien, was dem Musiker die Töne. Wenn Tieck unter dem Eindrucke eines Bildes steht, sieht er nicht nur, er hört auch. Durch Raffaels „Dichtungen“ weht und klingt ein Himmelsodem und Gesang der Cherubim,[1]) wenn er in den Abend schaut, gleich ist ihm ein Vergleich aus dem Reiche der Töne zur Hand[2]) und zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiß ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat. Die Naturgeister der „abgesonderten Farben“ vergleicht er mit Himmelsgeistern in den verschiedenen Tönen der Instrumente.[3]) Jeder einzelne Ton eines besonderen Instrumentes ist wie die Nuance einer Farbe und so wie jede Farbe eine Hauptfarbe hat, so hat auch jedes Instrument einen eigentümlichen Ton.[4])

Er wendet sich gegen die „unglückliche Idee, ein Farbenklavier zu bauen“, eine Ansicht, die ihm Aug. Wilhelm Schlegel in den „Berliner Vorlesungen“ nachgesprochen hat.[5]) Doch weiß Tieck auch Malerei von Musik durch treffende Merkmale wie dieses „die Musik läßt nichts zur wahren Wirklichkeit gelangen“ zu unterscheiden. Im „Sternbald“, in welchem so viel musiziert wird, wünscht er „die wunderliche Musik, die der Himmel... .dichtet“, in die Malerei hineinlocken zu können.[6]) Man wird sich an dieser Stelle auch erinnern müssen, daß Wackenroder Musiker war und Bruchstücke aus dem Leben des Komponisten „Josef Berg-

[1]) Leyen I. 250.
[2]) Leyen I. 265, 267.
[3]) Leyen I. 269.
[4]) Leyen I. 295.
[5]) Vgl. auch Munkers Forschung. III. 99.
[6]) Schriften; Reimer 1843. XVI. 302.

linger“ veröffentlichte; Tiecks Aufsätze über Musik in den Phantasien nicht zu vergessen. Wir werden Runge von einer inneren Musik aller Künste sprechen hören, dem solche Bezüge nicht weniger geläufig waren; verbindet ihm die Eurythmie doch die Musik mit der Architektur, für welche wir die romantische Bezeichnung „Gefrorene Musik“ überliefert haben. In zwei Gesprächen über die Analogie der Farben und Töne [1]) (vgl. auch Goethes Farbenlehre) vergleicht Runge die Tonleiter in der Musik mit der Abstufung der Farben in Weiß und Schwarz. Nachdem er da auf das Verhältnis von Saitenlänge und Spannungsstärke hingewiesen hat, lesen wir die Bemerkung: Der Sonnenstrahl setzt sich in Kontrast mit der Spannung der Luft. Und geistesverwandt mit Tieck, der vor Runges Zeichnungen einmal (1803) vom Zusammenhange der Mathematik, Musik und Farben gesprochen hatte,[2]) zeigt sich der Maler der Romantik, wenn er 1809 schreibt, „die Analogie des Sehens oder der Grunderscheinung aller Sichtbarkeit mit der Grunderscheinung des Gehörs, führt auf sehr schöne Resultate für eine zukünftige Vereinigung der Musik und Malerei“.[3]) Beide scheinen das Gesamtkunstwerk vorausgeahnt zu haben.

Die beiden Schlegel waren Literaten, Wackenroder ein Priester der Malerei und der Musik, Tieck ein Dichter. Was jeder von diesen auf einzelnen Wanderungen in, ihrem Geist verwandte Kunstgebiete ersonnen hatte, lag vorgebildet und zu einheitlichem Anschauungsvermögen verknüpft in

---

[1]) Runge H. Schriften I. 169. Novalis erörtert den Unterschied zwischen Musik und Malerei; höher steht ihm diese. Musik kennen und haben schon die Tiere; von Malerei haben sie aber keine Idee; anderseits kann die Malerei als Übergang zwischen Skulptur und Musik, den „entgegengesetzten Härten“ vorgestellt werden. An anderer Stelle heißt es: Die eigentliche sichtbare Musik sind die Arabesken, Muster, Ornamente. (Minor II. p. 229, 231; III. p. 12.)

[2]) Runge H. Schr. I. 36.

[3]) Ebenda III. 388.

Philipp Otto Runge, dem Maler, der, was ihm in Bildwerken niederzulegen nicht vergönnt war, uns in seinen Schriften und Briefen hinterlassen hat. Als religiöser Mensch ist er Schleiermacher verwandt, als fortschrittlicher Denker den Schlegels, als Dichter-Maler Novalis und Tieck. — Daß er dessen Sternbald so manche Anregung verdankte,[1]) gestand er selbst, wie er auch dem ältern Dichter innige Verehrung und Freundschaft entgegenbrachte.[2]) Interessant ist, wie Runge — böcklinisch — den Stoff angepackt wissen will: auf die „Hauptidee" losschreiten, sie durch Nebenideen etwa unterstützen, denn der Gedanke ist das, was dem Beschauer Interesse gibt.[3]) Friedrich Schlegel würde da im Athenaeum-Stil gesagt haben: dem Bilde ins „Zentrum" kommen. Die Frage nach dem Grunde der Hauptidee wird beantwortet durch die Forderung, daß wir in jedem Kunstwerke unsern Zusammenhang mit dem Universum fühlen sollen. Gelingt es dem Künstler, diesen darzustellen, dann ist das Kunstwerk unvergänglich in seiner Seele geschaffen, dann ist es ewig.[4]) Seinem Bruder Daniel aber gesteht er, daß Tieck ihm zum Verständnis der innigen Beziehungen von Kunst und Religion verholfen habe; die Meisterwerke aller Künste seien immer dann entstanden, wenn ein Zeitalter und mit ihm seine Religion zugrunde gegangen wären. Und diesen Wechsel von Tod und Leben fühlt er ganz, in Staunen verloren, vor seinem Bilde „Triumph des Amor's", er sieht ihn am deutlichsten in der Natur.[5]) So führt der Hymnus auf Gott, der ihm als das einzig Absolute hinter diesem Wechsel erscheint, zur Landschaft; denn die Naturkräfte, die ihm nichts anderes sind als Symbole von Gottes Kräften, drängt der Mensch alle

[1]) Runges Hinterl. Schriften Hamburg 1841, I. 8, 27; II. 478.

[2]) I. 36ff., 48, 60f., 229; II. 460, 456, 100, 102, 116 u. a.

[3]) Ebenda II. 90. Böcklin spricht nach Schick von psychologischem Interesse.

[4]) H. Schriften. II. 124f.; I. 11.

[5]) I. 8f.

in ein Wesen zusammen, sucht in einem Bilde alles zugleich zu konzentrieren und so ein Bild des Unendlichen darzustellen.[1]) Symbolisierend aber ist schon die Empfindung, die wir aus dem Gedanken der „Hauptidee" entwickeln und da Empfindung und Gegenstand in die Komposition eingehen, so kann von einer symbolischen Komposition gesprochen werden; diese nun wirkt wieder auf die Farbengebung, da wir jedem Gegenstand der Komposition harmonisch mit der ersten tiefsten Empfindung seine Farbe geben; ja diese Symbolisierung beeinflußt schließlich „den letzten Anklang der Empfindung", den „Ton" des Bildes, wir würden sagen: die Stimmung.[2]) Für Symbolik setzt Runge aber auch das Wort Poesie, die „eigentliche Poesie, d. i. die innere Musik der drey Künste",[3]) und so kommt er Friedrich und Wilhelm Schlegel nahe, denen die romantische Poesie nichts anderes war, als die Summe aller möglichen Beziehungen von Ich und Welt. Aber es wäre für Runge ein kläglicher Fall, wenn der Künstler „eine große Idee durch zusammengesetzte Symbole oder Hieroglyphen" — ein Lieblingswort der Romantiker — ausdrücken wollte; [4]) der lebendige Zusammenhang eines Kunstwerkes ist ihm vielmehr von Wert, welches erst dadurch seine Vollendung erhält, daß die Reflexion den Zusammenhang der äußeren Gestaltung mit der tiefen innersten Bewegung ergründet.[5]) Und gerade in einer Zeit, da „die Gewalt der Ideen so groß ist", muß es möglich sein, ein Kunstwerk zu schaffen, welches mit Klarheit und Fülle neue und befriedigende Ansichten über Naturkräfte verbreitete.[6])

---

[1]) I. 12. [2]) A. a. O. I. 12f. [3]) I. 43, 44.

[4]) I. 47; Carus nimmt dies wieder auf: Die Landschaftskunst kann der klagende Ausdruck einer unbefriedigten Existenz, Poesie des Schmerzes werden; sie ist Symbol, Hieroglyphe, nicht einfach Naturabbildung; allerdings kann sie auch die Idee des Naturlebens im Beschauer frisch und kräftig anregen. A. a. O. 249ff.

[5]) I. 71.

[6]) I. 77.

Da kann der feste Glaube an eine bestimmte geistige Verbindung in den Elementen — wer dächte dabei nicht an Schelling — Trost und Heiterkeit, der Aufgang des Lichtes in der Natur die tröstende Anschauung von ihr sein;[1]) denn die Flügel der Sonne reichen bis ans Ende der Welt. Alle Erscheinung in der Kunst aber glaubt er im Rhythmus der Tageszeiten finden zu können,[2]) wie er den Wechsel der Erscheinungen auch in einem größeren Bilde, in dem der Jahreszeiten zu erkennen glaubt: ihm „rauscht das Jahr in seinen vier Abwechslungen: blühend, erzeugend, gebärend und vernichtend wie die Tageszeiten so beständig durch den Sinn".[3]) Der Morgen ist ihm die grenzenlose Erleuchtung des Universum, der Tag die grenzenlose Gestaltung der Kreatur, die es erfüllt, der Abend die grenzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universum, die Nacht die grenzenlose Tiefe der Erkenntnis von der unvertilgten Existenz in Gott.[4]) — Wie für Friedrich Schlegel die Liebe es war, welche in der Kunst Fülle und Harmonie sich vereinigen ließ,[5]) so hat auch nach Runge alles Lebendige nur dann in unserer Seele einen Spiegel, wenn wir es mit Liebe ansehen,[6]) wir werden zuletzt selbst zu einer großen Blume, wo sich alle Gestalten und Gedanken wie Blätter in einem großen Stern um das Tiefste unserer Seele, um den Kelch, wie um einen tiefen Brunnen drängen. Darum malt er so gerne Blumen, sie sind ihm Symbole und die Lilie im besondern Symbol des Lichtes.[7]) Um nur ein Beispiel dafür anzuführen, wie Runge Blumen symbolisch erfaßte, diene eine Stelle aus

---

[1]) I. 97 und 99; 102.
[2]) I. 173.
[3]) I. 66.
[4]) I. 82.
[5]) Minor I. 27.
[6]) Runge H. Schriften II. 220.
[7]) Aubert: Runge und die Romantik, Berlin 1909, p. 54 u. 59. Vgl. auch Runge H. Schr. I. 26: „Sie wissen von der Idee mit der Quelle" usw.

einem Briefe an Tieck (29. III. 1805?): Ich vergleiche die Stellung des Dichters (im Bilde „Quelle und Dichter") zu den Blumen mit der Empfindung bey untergehender Sonne, wo die Seele sich ohne Aufhören sehnt, in den Glanz hinzustürzen, wir aber, wenn wir uns umsehen, die Blumen und Kinder erblicken als die lieblichsten Gestalten; — könnte er aber die Gestaltung und das Wesen der ewigen Blume erblicken, er würde nie zurückkehren —".[1]) Sehen wir aber in jeder Blume den lebendigen Geist,[2]) den der Mensch hineinlegt, so wird dadurch die Landschaft entstehen; „denn alle Tiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das beste dabei tut. Unsere Freude, die wir an den Blumen noch vom Paradiese her haben, wird erst begreiflich, wenn wir einen Sinn mit der Blume verbinden. Und wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen oder historischen Komposition.[3]) Nur ein Mensch mit unbegrenzter Liebe zur Natur konnte diese Entwicklung vorausfühlen, einer, der in ihr immer das Bild des Absoluten sah. Runge sieht Geister auf den Wolken beim Untergang der Sonne und in solcher Stimmung fühlt er seinen Zusammenhang mit dem Universum.[4]) Homer, Shakespeare, die Bildner der Antike strebten, in den Menschen das Regen und Bewegen der Elemente und Naturkräfte darzustellen, und nach Michelangelos „Jüngstem Gericht" sei in solcher Gestaltungsart „nicht gar viel mehr möglich". Sähe der Künstler heute, daß die Menschen in allen Blumen und Gewächsen und in

---

[1]) Runge Hinterl. Schriften I. 245.

[2]) Für Novalis ist die Blüte das Symbol des Geheimnisses unsres Geistes (Min. III. p. 101, Nr. 450); ein andermal sind ihm Blumen die Ebenbilder der Kinder, die Fortsetzung des Heinr. v. Ofterdingen soll Heinrich als Blume, Tier, Stein und Stern zeigen. (Bd. IV. p. 230, 253.)

[3]) I. 16f.

[4]) I. 6.

allen Naturerscheinungen sich und ihre Leidenschaften fänden, so würde er zum Landschafter.[1]) Dann müßte er mit Runge die Welt sich in ihre Elemente zerteilen sehen, als ob Land und Wasser und Blumen, Wolken, Mond und Felsen Gespräche führten.[2]) Diese lebendige Kraft der Naturanschauung, die hier dichterisch schafft,[3]) muß uns an Fichte erinnern, dessen „Ich" die Welt formal produziert.

Von der Liebe zu Blumen kommt Runge zu den Farben; aber er ist nicht der einzige von den Romantikern, den Farbenprobleme gefesselt haben. A. W. Schlegel interessiert sich für sie in den Berliner Vorlesungen, weist auf Goethes damals noch unveröffentlichte Farbenlehre und auf Diderots Satz hin: L'arc-en-ciel est en peinture ce que la basse fondamentale est en musique. Wichtig erscheint ihm die Harmonie der Farben im Bilde, nicht weniger das Helldunkel, in dessen Verwendung Correggio Meister sei. Auffällig ist die Äußerung, daß die Farben aus dem inneren Wesen der Körper hervorgehen; wir finden Ähnliches bei Tieck in den „Phantasien über die Kunst". Mit Runge wieder berührt er sich, wenn er sagt, wir deuteten die Farben nach dem Eindruck auf uns symbolisch und dies könne von dem Maler zur Charakteristik ausgenutzt werden.[4]) Schon im Gemäldegespräch konnte er es nicht anders denken, als daß die ganze Darstellung nach ihrem (Haupt-)Gegenstande bestimmt werde, daß also Farbengebung und Helldunkel durch innige Beziehung mit der Handlung, dem Charakter der Zeichnung und dem Ausdruck zusammenhänge. Auch er ahnt aber die Zukunft der Landschaftsmalerei, wenn er feststellt, daß die Luftperspektive erst durch die Erhebung der Landschafts-

---

[1]) I. 24.

[2]) II. 182.

[3]) Novalis schreibt: Bilder — allegorische aus der Natur. — Aufsteigende Wolken als Quellengebete (III. p. 11 Nr. 29).

[4]) Was Böcklin getan hat. Vgl. später.

malerei zu einer eigenen Gattung kultiviert worden sei. Friedrich Schlegel hat in einem Dorotheas „Florentin" begleitenden Sonette, später „Farbensinnbild" betitelt, in und mit Farben gespielt und vermutlich auf die „Aldobrandinische Hochzeit" angespielt, deren „prismatischer Streifen" Goethe in der „Farbenlehre" zu einer Aussprache veranlaßte.[1]) Das farbenfreudigste Auge unter den Frühromantikern aber hat Tieck. In den „Phantasien über die Kunst" findet man ein Kapitel: Die Farben. Gegenstände erscheinen ihm da durch die Farbe getrennt und doch gleichsam wieder verwandt und befreundet und ein unbegreiflich geistiges Wesen zieht sich als freundliche Zugabe über alle sichtbaren Gegenstände. Auch ihn führt das Naturgefühl zum Interesse für die Farbe. Die Tulpe erscheint ihm als „vergängliche Mosaik von flimmernden Abendstrahlen", Schmetterlinge stehlen von der Sonne manchen Kuß, bis sie mit Himmelblau, mit Purpurrot und goldenen Streifen erglänzen.[2]) Und wie er im „Sternbald",[3]) in welchem er klagt, daß den Malern seiner Zeit die Farben fehlten, die Erklärung abgibt, „Eine Zeichnung mag noch so edel seyn, die Farbe bringt erst die Lebenswärme und ist mehr und inniger, als der körperliche Umfang der Bildsäule", so findet er in den „Phantasien" es gar nicht sonderbar, daß wir an der bloßen Farbe ein Wohlgefallen äußern, denn in den abgesonderten Farben sprechen die verschiedenen Naturgeister, es ist der Weltgeist, der sich daran freut, sich auf tausend Wegen zu verstehen zu geben und doch zugleich zu verbergen; die abgesonderten Farben sind seine Laute. Für Runge ist die Farbe die letzte Kunst, und die uns noch immer mystisch ist und bleiben muß.[4]) In seinen

[1]) Vgl. Sulger-Gebing in Munkers Forsch. III. 77.

[2]) Leyen I. 263ff. Vgl. dazu Novalis Ausspruch: Man könnte die Augen ein Lichtklavier nennen. Sollten die Farben nicht die Lichtkonsonanten sein? Minor. Fragmente vermischten Inhalts Nr. 231 (II. Bd.).

[3]) Sternbald. Werke 1843, XVI. 388.

[4]) H. Schriften I. 17.

Bildern will er den Unterschied der durchsichtigen Farbe von undurchsichtigen andeuten. Alle Farben, meint er, sind eigentlich durchsichtig, sie werden aber körperlich durch Weiß oder Schwarz; er weist auch bestimmt auf die unterschiedliche Wirkung einer klaren Lasurfarbe und einer körperlich aufgetragenen Mischung hin.[1]) Je geistiger und durchsichtiger die Substanz eines Körpers ist, so tiefer und inniger vereinigt er sich mit der Farbe und wird vom Lichte durchdrungen.[2]) Lebhaft beklagt Runge, daß Newtons Entdeckungen, die Lehre von der Brechung der Lichtstrahlen noch keine Wirkung auf die malerische Technik ausgeübt habe.[3]) Und ebenso modern erscheint uns die Mahnung, Farbe sei keine Materie, wie etwa Stein oder Holz, sondern sie ist für sich „eine Beweglichkeit, eine Naturkraft". Von diesem Standpunkte aus vermag er sie zu individualisieren: Gelb, Rot, Blau gibt er als Grundfarben aus; diese geben, nebeneinandergestellt, auch die schärfsten Kontraste, ihre Mischungen erzeugen die anderen Farben. Alle aber stehen freundlich oder feindlich zueinander: Rot und Grün z. B. vernichten sich in Grau, Rot und Orange ziehen einander an, Rot und Gelb vereinigen ihre Individualitäten in Orange; und Grau ist ihm der Gegensatz aller Individualität, die eigentliche Allgemeinheit.[4]) Die Symbolik der Kunst als Darstellung des Unendlichen im Endlichen spricht selbst aus der Bestimmung von Schwarz und Weiß, die bloß für unsre Vorstellung der bestimmte e n d l i c h e Ausdruck oder Abdruck der u n e n d -

---

[1]) Ebenda I. 60. Schwarz und weiß gelten als die Pole der undurchsichtigen Farbe. I. 162; zur Erklärung dienlich ist auch Anm. 9, I. 93.

[2]) I. 70, 75; vgl. auch I. 129 und 159: Künstler sollten ihre Talente auf recht klare wissenschaftliche Facta stützen.

[3]) I. 80.

[4]) I. 125. Novalis: Farben werden bei Vergleichungen heller und dunkler (Minor III. p. 237, Nr. 443); oder „Farbencharakter. Alles blau in meinem Buche, hinten Farbenspiel. Individualität jeder Farbe". (Ebenda IV. p. 258.)

lichen Idee von Licht und Finsternis sind.[1]) Runge findet sobald allerlei Beziehungen zu den Farben. Das Blaue beherrscht den Tag, das Gelbe die Nacht, Sehnsucht, Liebe und Wille, „das ist Gelb, Rot und Weiß (Blau?), der Punkt, die Linie, der Zirkel, Muskel, Blut und Knochen, das ist die Unruhe und das Leben der Welt . . .“ [2]) Aber auch Luft und Licht interessiert ihn lebhaft. Sein Bruder teilt uns mit, daß Philipp Otto die Absicht hatte, einige Studien von Lufteffekten bloß als Beweise für seine Theorie zu malen, daß eine Verständigung über das Verhältnis des Lichtes und der Materie durch Vermittlung der Farben den Spielraum für das Gefühl des Künstlers erweitern werde. Er denkt daran, eine glatte Meeresfläche zu malen, in welcher sich ein heiterer Himmel rein spiegelt, „ohne alles Weitere“; „oder Sonnen-Aufgang und Untergang als bloße Erscheinung in der Luft charakterisiert“.[3]) Runge war also auf dem Wege, die Naturstudie als Licht- und Luftstudie zum Kunstwerk zu erheben. Er beobachtet unter anderm, daß über die gleichgültigen Gegenstände oft ein Reiz gebreitet ist, „der meistens mehr in der Erleuchtung der zwischen uns und dem Gegenstande befindlichen Luft liegt als in der Beleuchtung seiner Formen.[4]) Und wenn er sich in das Verhältnis des Lichtes zur durchsichtigen Farbe vertieft, findet er es „unendlich reizend“, sind doch die Farben, „so wie sie unendlich in die Tiefe reichen, auch unendlich im Licht, und das Blitzen und Wogen des Lichtes und der Farbe ist wie die größte Gemütsbewegung der funkelnden Sterne, wie der Odem des lebendigen Geistes, der in der Welt woget, leuchtet und verschwindet“.[5]) Solche Anschauungen nun geben ihm schließlich Veranlassung zur Aufstellung einer

[1]) I. 169 vgl. Novalis: Farben sind oxygeniertes Licht (Min. III. p. 271. Nr. 610).

[2]) A. a. O. I. 32, 37.

[3]) I. 243; 181 Brief an Goethe 1. II. 1810.

[4]) I. 95.

[5]) I. 96.

Kosmogonie, deren erste Etappe Licht und Raum als die erste geistige Existenz der Welt ist.[1]) In allen seinen Betrachtungen aber blickt das tiefreligiöse Gemüt durch und so dürfen wir uns nicht wundern, wenn „das simple Symbol der Dreieinigkeit als das Sinnbild des höchsten Lichtes erscheint, wie das simple Symbol der drei Farben als das des Sonnenlichtes". Das große Licht der Welt bricht sich in tausend Farben; indem wir alle Farben zu verstehen suchen, verstehen wir das Licht; aber auch die drei Farben (Gelb, Blau, Rot) brechen sich tausendfach in der Welt, und wie wir aus allen Brechungen die reinen Farben herausfinden und verstehen, so auch die Dreieinigkeit durch die Bewegungen unseres Gemüts und der Welt.[2])

Nach wievielen Richtungen Runges und der Romantiker Ahnungen ausstrahlten, beweist uns ihr Interesse für Buchschmuck und Raumkunst: A. W. Schlegel hat sich ja mit ersterem ernsthaft beschäftigt und das Verhältnis von Poesie und Zeichnung klar gelegt. (S. oben.) Auf Brentano hatte Runges Symbolik tiefen Eindruck gemacht.[3]) Der junge Dichter weiß den Wert der Arabeske — ein bei den Romantikern sehr beliebtes Wort — sehr zu schätzen, ja er glaubt, daß man aus ihr und dem Grade ihrer inneren, zur Erscheinung heraustretenden Wahrheit treffende Schlüsse auf die Kunstansicht jeder Zeit ziehen kann.[4]) Er schlägt dem Maler vor, die „Rosenkranzromanzen" mit Zeichnungen zu zieren, und das Ganze wäre „einer Folge mit Arabesken verflochtener Gemälde zu vergleichen, wo die Gestalt unaussprechlich ist, wo das Symbol eintritt". Runge gesteht selbst, einen besonderen Hang zur Arabeske zu haben, und dabei denkt er an Zimmerverzierungen,[5]) an die Raumkunst. Auf diese mag er wohl

[1]) I. 162.
[2]) II. 210; vgl. auch p. 100.
[3]) A. a. O. II. 387.
[4]) II. 395, 397f.
[5]) II. 152, 186.

durch sein Interesse für die Bilderrahmen geführt worden sein: die Rahmen nämlich sind Beziehungen ferner und näher und Übergänge von dem einen Bild zum andern.[1]) Wie im Rahmen so ist ihm überhaupt die Variation einmal gegebener Motive im Bilde von Wert, ein Gedanke wird durch sie immer abstrakter und symbolischer, und er vergleicht diese Technik mit der der musikalischen Fuge. Zur Raumkunst leitet ihn der Dom zu Meißen,[2]) in einer Kirche möchte er arbeiten und wohnen. Aber auch hier steht er nicht völlig allein: Aug. Wilhelm Schlegel stellt sich als Prophet ihm zur Seite, wenn er „sehr richtig" findet, „daß ein neuer Schwung der Künste nur von der Architektur ausgehen kann".[3]) Und Novalis fordert, man solle plastische Kunstwerke nie ohne Musik sehen, musikalische Kunstwerke hingegen nur in schön dekorierten Sälen hören.[4])

Was die Romantiker für die Landschaftskunst vorausahnten, in ihrer Zeit sahen sie dessen Erfüllung noch nicht. Jesef Anton Koch war das Haupt der „römischen Maler" gewesen und erhielt von Wilhelm neben Reinhard im Schreiben an Goethe" (1803) Anerkennung und Lob. Er rühmt „die Darstellung der Harmonie unter den Erscheinungen der Natur" bei Koch, die Konzentration auf das Wesentliche, welche der Phantasie noch immer Spielraum lasse; Reinhard nennt er einen freier dichtenden Landschafter, vermißt an ihm aber „den zauberischen Duft eines südlichen Himmels". Beide Maler sind heute für uns tot. In Kochs Landschaften überwiegt zu sehr die Linie, wir haben das Gefühl, daß die einzelnen Bildungselemente zusammengetragen sind, wenn Koch auch gerade durch die Linie, besonders durch linien-

[1]) I. 69 und 223.
[2]) II. 219.
[3]) A. W. Schlegel Böcking, XI. 321. Ähnlich denkt Rumohr, der in einem Briefe an Tieck (26. IX. 07) beklagt, daß die göttlichsten Werke der Maler an ganz schlechten Gebäuden haften. Holtei: Briefe an Tieck III. 186.
[4]) Minor II. p. 231, Nr. 207.

starken Abschluß des Hintergrundes dies vermeiden wollte. Das Problem der Staffage darf uns mit Springer noch am ehesten bewältigt scheinen in der Macbeth-Landschaft, nur die Ausschaltung alles Nebensächlichen mutet uns künstlerisch modern an, hat doch Böcklin so warm für sie gesprochen. — Noch ferner steht uns Reinhard, an dem uns nur die „große Form“, die Reinheit der Verhältnisse imponiert.[1]) — Von der Überladenheit der Kochschen Bilder aber hat sich ein Maler frei gehalten, der an der Spitze der deutschen Stimmungsmaler steht und deshalb ein romantischer Landschafter genannt werden darf: Martin Rohden. Wenn er sein modernes Empfinden an Gegenständen übt, die der klassizistische Stil bevorzugte, so ist seine Teilnahme an der Natur doch weniger heroisches Pathos als lyrisches Gefühl. Er hat grüne, rotviolette, graue Töne eigenartig zusammengestimmt und darf auch für die Entwicklung des Farben-Geschmacks in Anspruch genommen werden.

Ist mit den beiden erstgenannten Künstlern der Endpunkt einer Periode der Landschaftsmalerei angedeutet — von Nachwirkungen im kleinen natürlich abgesehen — mit Rohden aber auf schlummernde Kräfte gezielt, so sollen jetzt vor allem die rein technischen und geistigen Mittel erörtert werden, welche diese zur Entfaltung brachten. Die Sehnsucht der Romantiker nach Farbe, nach Verknüpfung einzelner Künste gibt uns die Richtungslinien.

Hatte Cornelius als Ideal hingestellt, von der Farbe zu abstrahieren, erkannten die klassizistischen Landschafter ihr nur eine sekundäre Bedeutung zu, hatte man auf den Zeichnungen bestimmte Farben wie für den Kolorierer mit Buchstaben angegeben und sie nachträglich eingetragen,[2]) so wirkte in das 19. Jahrhundert das innige Naturgefühl der Ro-

---

[1]) Vgl. Lichtenberg und Jaffe: Hundert Jahre deutscher Landschaftsmalerei.

[2]) Vgl. Lichtenberg und Jaffe, a. a. O.: Von der Linie zur Farbe.

mantiker, Runges Erkenntnis, daß das Studium des Lichtes und der Farben von den älteren Schulen noch nicht ernstlich betrieben worden sei; Constable und Turner haben sich zuerst diesem Programm angeschlossen, sie blieben vereinzelt, die englische Präraffaeliten tun den Schritt zur Beobachtung von Ort und Zeit; freilich halten sie an den zeichnerischen Umrissen fest.[1]) Aber auch die romantische Sehnsucht nach dem Orient, aus welchem man eine neue Mythologie holen wollte (Fr. Schlegel hat dem Zusammenhang zwischen Orient und Christentum verschärftes Augenmerk geliehen), läßt neue Farben interessant werden, und Napoleons Feldzug durch Ägypten hat neue Eindrücke heimgebracht, denen die französische Malerei unterliegt. Einen kräftigen Einfluß verdanken wir schließlich auch den Japanern; mit der Erweiterung des Stoffes schreitet auch die Technik der Farbe.

Doch die Empfänglichkeit für ausländische Kunst überhaupt könnte Staunen erregen, wenn nicht der Universalismus der Romantik so manche durch den Konservatismus gehaltene Grenze gebrochen, ihr Wunsch nach Beherrschung einer Weltliteratur das Interesse verallgemeinert hätte. Dazu kommt noch ein williger Ernst, sich mit dem Material selbst intensiv zu beschäftigen. Aber auch hier sind Deutsche — freilich nur theoretisch — vorangegangen: hat die romantische Philosophie, Schelling, Ritter, Steffens, sich in die Naturkräfte vertieft und ihr Verhältnis zu denen des Geistes klarzulegen versucht, so haben Goethe und Runge sich in ihren Farbenlehren als Erwecker neuer Interessen betätigt. Manet beobachtet das Zersetzen der Farben durch das Licht im Plein-air-Portrait, Monet spaltet die Sonnenstrahlen, berechnet die Lichtwerte. Man vernachlässigt seelischen Gehalt, man verwechselt Mittel mit Zweck. Der Luminismus beobachtet die Dinge unter dem Einfluß wechselnden Lichtes; man denke an Monets Getreideschober-Zyklus. Aber auch

[1]) Vgl. Muther: Studien und Kritiken I. 131 ff.

diese Richtung setzt ein Gefühl voraus, welchem die Romantiker unterlagen, die Stimmungsbewertung einer Landschaft wie sie oft begeistert im „Sternbald“ zu Worte kommt oder in Novalis' „Ofterdingen“. Und wenn man in Frankreich — Menzel in Deutschland war übrigens auf dem Wege Manets, als dieser noch ein Knabe war — „Grammatik und Syntax der neuen Farbenanschauung“ festgestellt hat, so erfüllte sich da Runges Wunsch, der Maler sollte sein Material kennen, wozu ihm die Forschung verhülfe. Nun wird die Farbe Objekt des Studiums. Signac weist in der Broschüre „D'Eugène Delacroix au Néoimpressionisme“ nach, daß schon Delacroix die Prinzipien der Farbenteilung festgestellt und demgemäß zu malen versucht habe. Ruskin wurde unter Einfluß Turners auf eine physiologische Seite der Koloristik aufmerksam und bald mischt man nicht die Farben auf der Palette, bietet dem Beschauer keine fertige Synthese, sondern stellt die reinen Töne des Prismas, nur mit Weiß versetzt, nebeneinander und läßt das Auge des Beschauers die Mischung vollziehen. Man freut sich an ungebrochenen Farben, man schärft so die Kontraste — wie ernst Böcklin z. B. über Farbenkontraste nachgedacht hat, beweist Schicks Tagebuch an unzähligen Stellen — man wägt die Farbenwerte ab, wie es schon Runge versucht hatte. Hatte dieser die Farben sogar ins Symbolische individualisiert, so gilt jetzt die Farbe erst recht persönlich und aus solchen Anschauungen entwickelt sich auch eine neue Technik: man trägt die Farben in Tupfen auf (Pointillisten)[1]) oder in dicken Strichen wie Segantini, erleichtert so den Vollzug des simultanen Kontrastes und beachtet das Gesetz der Komplementärfarben, denen schon Goethe Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Die letzte Wirkung aber ist, daß das lineare Element zurücktritt und das Rein-Malerische den Vorrang gewinnt.

---

[1]) **Hans v. Marées spricht scherzend von einer „Fleckentheorie“ (Kunst und Künstler Bd. V. 9. p. 369).**

Seit Menzel, der parallel mit den Franzosen sich die neue Licht- und Farbenanschauung errungen hat, wurde diese Technik in Deutschland gewonnen und ausgebildet. Und gerade an unseren großen Malern sehen wir, daß sie diese nicht sklavisch nachgeahmt oder einfach übernommen haben, sondern sie Schritt für Schritt sich erkämpften. Deutlich ersichtlich ist dies an Segantini, den wir frei zu den Deutschen rechnen dürfen, und Böcklin. Ersterer rührte an den Lichtproblemen in seinem Bilde „Contrasto di luce" (zwei Schafe unter einem Dache, Blick in die Ferne) aus der Savognin-Periode, zum erstenmale bewußt, wenn auch noch schüchtern, gab er das Licht nach den Prinzipien der divisionistischen Technik in Form der Strahlenzerlegung in der von Vittorio Grubicy angeregten Neubearbeitung des „Ave Maria bei der Überfahrt". Und bald weiß Segantini das Licht zu gebrauchen und in der Farbe wirken zu lassen. In Innenräumen malt er das im Dunkel erzeugte, matt ausstrahlende Licht der Laterne und erforscht die malerischen Übergänge, freie Natur aber gliedert er durch Licht-Kontraste. Aber der Maler des Sonnenlichtes wurde er mit dem Gemälde „Die Scholle" (1890). Doch nicht mit einem Schritte wurde die Vollkommenheit erreicht, Freilichtstudien bezeichnen den Weg. In dem Bilde „Kühe im Joch" verwendet Segantini die divisionistische Technik: die Farben sind wie Mosaikstifte nebeneinandergesetzt, aber nur im Vordergrunde; die rückwärtigen Partien beherrscht noch die Tradition. Die Darstellung durch prismatische Farbenzerlegung mußte nun auf den ganzen Bildstoff ausgedehnt werden, und aus eigenen Versuchen kam Segantini zum Farbenauftrag in kleinen, festen, beinahe dicken Strichen zum Unterschiede von den Punkten der Pointillisten. Diese geben die Linie auf, Segantinis Technik aber erlaubt eine farbige Vibration des Lichtes um die Linie. So war jeder Einseitigkeit ausgewichen und der Rückkehr zur Linie im Anschluß an die

Raumkunst der Boden erhalten. An der Umarbeitung des Pflüger-Bildes kann man nun beobachten, wie der Maler mit dieser neuen Technik auch die Ferne im Bilde neben dem scheinbar unbedeutend Kleinen beherrscht. Zu neuen Problemen schreitet er vor, wenn er Strahlen von künstlichem Feuer mit denen der untergehenden Sonne mischt („Trübe Stunde") und die atmosphärischen Reize einfängt. Die Lösung dieser Probleme aber konnte nur durch eine außerordentlich sichere Genauigkeit in der Technik erzielt werden: so setzte Segantini in die zwischen den Strichen übriggebliebenen Furchen Komplementärfarben ein und wenn er auf die Idee kam, an besonders exponierte Stellen Gold- oder Silberstaub einzustreuen, so scheint er mit Tieck und Runge gefühlt zu haben, daß die Gegenstände der Welt aus sich heraus Farbe zaubern. Und wie Runge, so führte auch ihn das Interesse an der Farbe zu Blumen: er sieht in einer Rose ein „blondes, rosiges, feistes und rundliches Köpfchen mit einem Ausdruck voller Süße und Güte". Eine große, hochgestilte Blume auf einem Alpengrate konnte sich ihm so zur Vision von einer auf Ästen ruhenden Mutter mit dem Kinde bilden.[1])

Ein Wort Runges vermöchte Segantini mit Böcklin zu verbinden: „Einem Maler, der in eine Landschaft sieht... oder durch irgendeine Erscheinung in der Natur getroffen wird, ... in dem ist es natürlich der erste Gedanke, welche Farben und Mittel er anwenden müßte", das Gesehene darzustellen, „welche Teile der Wirkung in der Natur zugrunde liegen",[2]) das muß den Künstler interessieren. Beide, Segantini und Böcklin, vervollkommnen ihre Technik an der Hand der Natur. Den ersteren zieht der Forschungstrieb immer höher in die Alpen, der zweite erkennt die Unzulänglichkeit

---

[1]) Vgl. Servaes: Segantini.

[2]) Runge, Hint. Schriften I. 90 Anm. 4. Böcklin stellt gerne die Frage, warum in der Natur etwas schön sei.

der Malfarben gegenüber den natürlichen: wir müssen von vorneherein auf eine „direkte Nachahmung“ der Natur verzichten und können nur daran denken, „im Bilde die Beziehungen der Lichter, Schatten und Farben zu einander in sehr gemäßigter Weise wiederzugeben“.[1]) Daraus entwickelt sich wie bei Runge das Streben, über die Möglichkeit neuer Wirkungen klar zu werden, daher die unzähligen Versuche in bezug auf die Farbe, von denen Schicks Tagebuch voll ist. Aber Böcklin achtet auch — und das stellt ihn Segantini nahe, erklärt seine Abneigung gegen extreme Impressionisten — auf die kompositionelle Bedeutung der Farbe: sie ist ein raumbildender Faktor, sie ist dekoratives Mittel, das Rätsel ihrer Disharmonie zu einer anderen Farbe wird durch die Eigentümlichkeit einer hinzutretenden dritten gelöst. Und da alles Harmonisieren die Schärfen nivelliert, so ergibt sich für ihn die Frage, wie, ohne die Kraft der Farbe zu verlieren, Harmonie herzustellen sei. Deshalb schätzt er peinlich die Werte ab, die schon Runge untersucht hatte. Er erkennt auch, welchen Einfluß das Licht auf die Harmonie habe: im hellsten Lichte treten alle Unterschiede der Farben sowie die Töne in großer Klarheit sowie in umfassendster Skala hervor. Der Lichtgang des Bildes wird so das Problem, von dem er ausgeht; denn jener erzeugt mit den Farben die Stimmung und weist den Beschauer auf die Hauptsache, die darzustellen er auf alle Nebenumstände verzichtete. Und diese künstlerische Beschränkung — auch in der Farbe — stellt ihn neben die Gegner des Naturalismus, Goethe und die Romantiker: Jedes Bild ist eine Harmonie in sich ... den direkten Vergleich mit der Natur hält das größte Kunstwerk nicht aus.[2])

---

[1]) Schick p. 136. Auch Runge erörtert das Verhältnis unserer Mitte zu denen der Natur. A. a. O. I. 73.

[2]) Vgl. Schick p. 272, 349, 189, 66, 13, 136. Geisteshelden B. 40; p. 86, 147, 149 und Floerke 106—113.

Mit den Bestrebungen der Romantiker, die einzelnen Künste durch die ihnen gemeinsame innere Musik (Runge) in der romantischen Universalpoesie (Fr. Schlegel) zu nähern, war die Grundlage für einen Austausch gegeben, der gewiß auch die symbolische Behandlung der Landschaft vorbereitet hat. Mit der Anlehnung an die Literatur bemächtigt sich der Maler eines deutlich ausgesprochenen Gefühls oder einer bestimmten Handlung, und der Reiz zu verallgemeinern, einen Typus darzustellen, wird ihn empfänglicher finden.

Homers Odyssee hat statt eines Böcklin einen Preller gefunden. Daß Preller Kochs Schüler war und mit diesem in die Campagna zog, um die Erfassung der Natur nach dem Charakteristischen mit Weglassung alles Zufälligen zu lernen, war für den Odyssee-Stoff schon ungünstig, über dessen Bearbeitung durch Homer der Maler hätte hinaussehen und die mythologisch-dichterischen Grundlagen hätte auslösen sollen. So ist Preller im Literarischen stecken geblieben, er hätte das Epische inszenieren können, wenn er auf dessen lyrische Elemente zurückgegangen wäre. Denn wie die historische Grundlage aller Gattungen die Lyrik war, so ist sie es auch, wenn man sich auf den Augenblick dichterischer Schöpfungstat besinnt. Schon die „Stürmer und Dränger“ haben Homer als Naturpoesie ausgegeben, und die Romantiker folgen; Preller aber ist Novellist, seine Figuren leben seelisch nicht, und die Natur verleugnet ihre Materie: Prellers Felsen erinnern an Pappe. Zwei Größere überragen ihn: Richter und Schwind. — Der erstere denkt bereits nach, welchen seelischen Zuständen die einzelnen Farben entsprechen und strebt eine reichere Farbigkeit an; er wendet sich auch in der Komposition allmählich von Koch ab, sein Civitella-Bild ist viel loser stilisiert. Den entscheidenden Schritt hat er getan, als er ein Verhältnis zur mittelalterlichen Dichtung suchte und fand. Er gibt Zeichnungen zu Musaeus' Volksmärchen, er illustriert sogar den alten „Landprediger

von Wakefield", Gotthelfs „Besenbinder", Reineke Fuchs. Er schenkt uns Randzeichnungen zu Tiecks „Schlaflied", zu einer Szene aus dessen „Verkehrter Welt", zu dessen Genovefa, die er rührender und einfacher geschildert habe als Tieck — was dem Maler nur zur Ehre gereichen kann, wenn man sich auf das oft künstliche Christentum Tiecks besinnt. Goethes „Götz" und „Hermann und Dorothea" bieten ihm Stoff, dazu Schillers Glocke. Und seine Lieblingsdichter sind Tieck, Novalis, Brentano. Dieser Überblick ist lehrreich sowohl hinsichtlich Richters als auch Prellers und mahnt an einen romantischen Gedanken: Die Lyrik ist es, die der Maler selbst aus Drama und Epos herausfühlen muß, will er mehr als Erzähler sein.

Mit ihm trägt Schwind die echt romantische Liebe zum Deutschtum im Herzen. Kein Maler des 19. Jahrhunderts hat soviel Bezüge zur Literatur, zur deutschen Poesie als Schwind, beinahe keine von den bekannteren deutschen Sagen, die er nicht gezeichnet hätte. Er ist Schnorrs Schüler, der einen Faust, einen Erlkönig, eine Genovefa nach Tieck malte; Lenau und Bauernfeld sind seine Mitschüler; die Romanze und Legende wird sein Feld. Aus dem Epischen aber sucht er stets das psychische Element heraus und, wenn er es einmal nicht findet, so führt ihn ein Realismus zu einer Ironie, wie sie Friedr. Schlegel als romantisch proklamierte, da sie den Künstler über das eigene Werk erhebe. Man denke an Rübezahl, den Schrecklichen und Komischen zugleich, man denke an Mörickes Lau, die ebenso schön und unschuldig als hilflos ihre Kleidung erhält. Aber Schwind ist kein Nachbeter; wo er sein eigener Dichter ist, wie in der „Rose", herrscht ebenso ein deutschmittelalterlich-romantischer Geist wie in den Zeichnungen zu Dichtungen. Was Schwind uns so kostbar macht, ist die Tatsache, daß ihm das Dramatische nur Mittel zum Zweck war. Wer vor seinem „Erlkönig" in der Schackgalerie steht, mag die „Ballade" suchen; er wird

sie nicht finden, wohl aber die lyrische Stimmung verstärkt, weil geheimnisvoller, von der Goethe ausging.

Als größter und letzter mag Feuerbach selbst zu Worte kommen: „Dramatisch, ja dramatisch ist am Ende jede einzelne Szene; ein Historienbild (Feuerbach faßt den Begriff sehr weit) soll aber in einer Situation ein Leben darstellen, es soll vor- und rückwärts deuten und in und auf sich selbst beruhen für alle Ewigkeit"; dazu nehme man eine andere Stelle: [1]) „Über meine Poesie: es ist kein Bild nach der Mode . . . wer sich die Mühe nimmt, es länger anzusehen, den wird etwas daraus anwehen, als ob das Bild kein Bild aus unserer Zeit sei". Nach dem Überzeitlichen also strebt er, und wenn man Friedr. Schlegels Ausspruch dazu hält, die Novelle sei eine Geschichte ohne geschichtliches Interesse, so wird man in beiden den Wunsch finden, das schlechthin Erzählende zu überwinden und zum Allgemein-Menschlichen vorzudringen. Greifen wir nur Feuerbachs „Medea" und „Iphigenie" (letzte Fassung) heraus, so fühlen wir, daß im ersten Bilde die Summe aller mütterlichen Erlebnisse, im zweiten der Zusammenfluß aller Sehnsüchte nach Heimat, nach innerer Ruhe überhaupt dargestellt ist, daß die Titel nur zur Orientierung des Publikums dienen. Die literarische Anlehnung ist in der Darstellung des Gefühls untergegangen. Erinnert sei hier nach Schick [2]) an Böcklins „Sappho" und „Iphigenia I", welch letztere auch den literarischen Titel abgelegt hat und uns heute als eines der wertvollsten Bilder tiefer Gemütsstimmung gilt. So mag man ersehen, daß die romantische Verknüpfung von Dichtung und Malerei nicht wertlos gewesen ist, sondern die Maler zur Beseelung der Landschaft gedrängt hat: so klein das Stückchen Meer ist, das wir in Feuerbachs „Iphigenie" sehen, es erscheint dem Beschauer, der der Kopfwendung des Weibes folgt, unendlich.

---

[1]) Feuerbachs Vermächtnis 3. Aufl. 1910. p. 177 und 104.
[2]) p. 217 f.

Und fragen wir, was die Synästhesie der Romantiker Tieck und Runge im weiteren Sinne gezeitigt hat, so gibt uns als erster Schwind die Antwort. Die Freundschaft mit Schubert hat ihn sicher beeinflußt, auf den Österreicher weist das Selbstporträt als Zitherspieler hin. Geigen Eremiten, Hochzeitsmusikanten, Sackpfeifer, Serenadensänger sind bei ihm vertreten. Zu innerlicherer Auffassung der Schwesterkunst mag uns der Weihekuß der hlg. Cäcilie führen. Mit Anlehnung an Beethovens Phantasie für Klavier, Orchester und Chor in E schafft er die Symphonie, die umfangreiche Lachner-Rolle leite zu den Wiener Opernbildern. Allein hinsichtlich der seelischen Verwandtschaft, die beide Künste verbindet, hat ihn Ludw. v. Hofmann mit einem einzigen Bilde übertroffen und zwar ohne alle Illustration mit einem landschaftlichen, beinahe ärmlichen Motiv in seinem „Largo“: Meer ohne Ufer; eine leiseste Bewegung der Wellen spiegelt — hier im eigentlichen Sinne des Wortes — das gleichmäßige, ruhige Gleiten der Töne. In der Abwesenheit aller Begrenzung liegt hier der vollkommenste Ausdruck des Musikalischen. Denn die Musik läßt von allen Künsten die Phantasie des Genießenden am freiesten. Im Rahmen des Bildes scheinen zwei Figuren das Thema zu träumen, als ob sie sich ihres ganzen alltäglichen Wesens entledigt hätten, und zwingen den Beschauer dasselbe zu tun. — Segantinis „Musikalische Allegorie“ wird allgemein wenig geschätzt; aber man beachte doch, daß das Werk Donizettis Musik, zu dessen Geburtstagsfeier es gemalt wurde, so gar nicht entspricht: und das ist schon ein Vorteil. Dazu bringt Servaes eine treffende Briefstelle, in welcher es heißt: „. . . . das einzig wahre Leben ruht ganz in der Traumwelt!“ [1]) — „In der Phantasie über das Thema ‚Brahms‘ “, heißt es in der Biographie bei Knackfuß, „sucht er (Klinger) den Tondichter pessimistisch durch das ewige Leiden des Menschen im Gegensatz zur ewigen Klar-

[1]) A. a. O. p. 226.

heit und Ruhe der Götter zu interpretieren". Man halte dazu Tiecks Aufsatz „Die Wunder der Tonkunst", Stellen wie „Wenn andere sich mit unruhiger Geschäftigkeit betäuben und von verwirrten Gedanken umschwirrt, endlich ohnmächtig zu Boden fallen; — oh, so tauch' ich mein Haupt in dem heiligen, kühlenden Quell der Töne unter..." oder [1]) „Wohl dem, der . . . sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergibt, welche den Geist ausdehnen und zu einem schönen Glauben erheben". Beide Aussprüche stellen die Musik in Gegensatz zur Realität, beide wurzeln in einem wenn auch noch so leise angedeuteten Pessimismus. Der Glaube im christlichen Sinne Tiecks fehlt Klinger freilich, die Wunder der Tonkunst aber sind geblieben. Sie haben dazu bei Klinger erhöhten Ausdruck gewonnen durch die Verwendung landschaftlicher Motive. Mit Böcklin hat Klinger das Meer als das möglichst vollkommene Mittel erkannt, durch Töne geweckte Gefühle darzustellen; Hofmann „Largo" ist demselben Instinkte entsprungen. Die relative Unbestimmtheit von Tonkomplexen ohne Worte findet in der ewigen Beweglichkeit des Meeres am ehesten den adäquaten Ausdruck. Wie sicher Klinger diese Verwandtschaft verwendete, bezeugen die Blätter „Akkorde" und „Evokation": allseitige Lebendigkeit ist in allem, was zur Musik Bezug hat. Instinktmäßig ist für den Ton die physikalische Ursache, Bewegung, im Bilde gesetzt und für sie, wenn der Liedtext keinen Anlaß zur malerischen Metapher gibt, eine Form gewonnen, welche stets innerhalb der Möglichkeit, sie musikalisch zu interpretieren, gehalten ist.

Wir haben gesehen, daß Gedanken der Romantiker zur Landschaft drängten: Die Farbe lernt man von der Natur, will man sich bei Illustration der Nacherzählung enthalten, so bleibt nur der Griff in die Landschaft, die verdeutlichen soll. Aber sie mußte erst wahrhaft geliebt werden, bevor sie ein

[1]) v. d. Leyen I. 164, 165.

wahrhaft heiliges Mittel zum Zweck wurde. Da folgt unserem Runge Dav. Casp. Friedrich mit seiner „Rast bei der Heuernte“ — ein Sich-Versenken der Menschen in die Natur nach der Tagesarbeit —, mit dem „Kreuz auf der Felsenspitze“, in welchem die Weite der Landschaft die Kraft des Kreuzes symbolisieren hilft, mit seinem Seestück, in welchem eine geheimnisvolle Gestalt, völlig einsam, ganz in Abenddämmern untertaucht. Da ist Lessing, der noch bei der Lösung des Staffage-Problems im Dunkeln tappt und für welchen die novellistische Staffage in der Landschaft beinahe Notwendigkeit ist: „in seine öden Gegenden stellt er den Klosterbruder, der das Grab gräbt, mit dem wilden Sturme, mit der grauen Ferne verbindet er den erschlagenen Mann...“ [1]) Finden sich Anklänge an eine Novellistik auch bei A. Achenbach, er ist frischer, er ist der Dramatiker der Natur. Er befreit sich von der konventionellen italienischen Landschaft, er gibt 1844 die Düsseldorfer Spitzmalerei auf, erreicht Breite des Vortrags und Tonigkeit der Farbenbehandlung. Er ist empfänglich für das Bewegte, für das fließende Wasser, für sich türmende Wolken, die Stürme über Land und See peitschen. Er ist malerischer Realist, er entdeckt seine Heimat [2]) oder geht nach Norden. Ihn trennt von Schirmer die Frage, ob die Wahrheit und Schönheit der Natur allein ein Bild machen könne oder ob noch ein Gedanke dazu gehöre. Schirmer stellt in seinen Landschaften oft sinnbildliche Vergleiche zwischen den Tageszeiten und Lebensarten an, die er nach Art biblischer Gleichnisse fortspann. Auch er sucht nach brauchbarer Staffage, mag sie ihm von der Bibel oder von der antiken Mythologie gegeben werden. (Grotte der Egeria.) Eine problematische Natur ist Karl Blechen, der lange vor Menzel die Aussicht von seinem Atelierfenster, vor Leistikow eine Land-

---

[1]) Gurlitt: Geschichte der Kunst im 19. Jahrhundert. p. 190.

[2]) Tiecks Sternbald findet in der Landschaft Deutschlands genug wertvolle Motive.

schaft aus den Müggelbergen malt, die er leider mit Semnonen zur Abwehr der Römer staffiert. Er entdeckt die Schönheit der Havelseen, er studiert den bläulichen Rauch eines Fabrikschlotes. Mit Runge verknüpft ihn die Ahnung von Farbenproblemen, er sieht vor Böcklin Fabelwesen in der Natur und wo er einen Titel gibt, Park von Terni, spricht oft dieser für sich selbst. Hier ahnt er auch, daß der nackte Mensch am natürlichsten und selbstverständlichsten sich der Landschaft verbindet: [1]) Badende Frauen in wundervoll gegebener Isoliertheit, welche bedeutsam die weibliche Scham ausdrücken mag, die eine von einem heimlichen Lichtstrahl kaum gestreift, Heinr. Franz Dreber hat man den Pantheisten unter den Landschaftern genannt; er erfindet eben keine Landschaft zu einer in Geschichte oder Sage überlieferten Handlung, sondern sein mächtiges Naturgefühl läßt aus jener Nymphen, Faune, Dryaden, Bacchantinnen entstehen. In dieser sinnlichen Auffassung des Naturlebens berührt er sich mit Böcklin, wie er auch nie nach der Natur gemalt haben soll.[2]) Obwohl er kein starker Kolorist ist, weiß er doch die Landschaft nach Farbenwerten abzustimmen, die ihm nicht weniger wichtig sind als Böcklin. Er hat schließlich mit diesem auch den Drang, den Boden der Mythologie zu verlassen und die Menschen zu Trägern der Stimmung zu machen, die gleichsam die Anschauung der Natur seelisch verdeutlichen. Ludw. Richter hält an den Figuren in der Landschaft fest; in der Menschendarstellung ist er Charakteristiker und es scheint, daß ihm landschaftliche Umgebung zur Klarlegung eines Charakters notwendig wird: darum ist das Wort, die Figuren

---

[1]) Vgl. Klingers prächtige Ausführungen über die Nacktheit in „Malerei und Zeichnung" p. 53 ff. (Leipzig 1907).

[2]) Man vergleiche dazu Carus „Briefe über Landschaftsmalerei" 1835, p. 254 f., nach dem nicht das leibliche Auge der alleinige Führer sei, sondern das geistige zu Hilfe kommen müsse; denn alle Harmonie der Gesamterscheinung einer Gegend bestehe nur im Moment und der nächstfolgende Augenblick erzeuge notwendig schon eine Modifikation allgemeiner Stimmung.

seien bei ihm nie leere Staffage im Sinne einer unwesentlichen Zugabe,[1]) billig; denn Richter geht beinahe immer vom Menschen aus, selten von der Natur an sich. — Anders Feuerbach, wenn auch hier der Begriff Natur entschieden weiter zu fassen ist; lassen wir ihn selbst sprechen: „Ich freue mich, daß alle meine Gestalten Naturlaute haben, ich habe stets nur aus der Natur heraus empfunden“. „In allen Verhältnissen ist mir eines geblieben, das ist die Natur. Und so wie in mir eine Fundgrube poetischer Dinge schlummert, die ihrer Auferstehung harren, so ist es vor allem jenes unbesiegbare Naturgefühl, welches hervorbrechen wird als Individuum — bald — so hoffe ich.“ [2]) Wie hier der Gedanke wach ist, das Naturobjekt als „Individuum“ in der Kunst bedeutsam zu machen, so erkennt auch Thoma, „daß jeder Grashalm, jeder Stein voll Ausdruck ist und daß es für die Malerei nichts Unbedeutendes in der Natur gebe“.[3]) Ein Bild Ludw. v. Hofmanns möge hier erwähnt werden, weil in der „Staffage“ drei Möglichkeiten der Naturspiegelung im Menschen treffend gezeigt werden: „Frühlingssturm“. Das Weib zur Rechten des Jünglings ist ganz dem Naturschauspiel hingegeben, die Natur beherrscht sie, sie ist innerlich passiv. Der Jüngling aber ist sich der schaffenden Gegenwart des Lenzes bewußt, in ihm begegnen sich seelische und Naturkraft. Das Mädchen zur Linken aber sinnt dem Werden nach, sie wird die Naturgewalt seelisch überwinden können. Wie diese drei Menschen im Bilde, ringen auch die Maler des 19. Jahrhunderts mit der Natur. Walter Leistikow ist das beste Beispiel dafür. Er ist, nachdem er unter Einfluß des Puvis de Chavannes, Hofmanns und Maeterlincks den Satz „Die Natur allein genügt nicht“ hatte auf sich wirken lassen, wieder

---

[1]) Knackfuß Monographie.

[2]) Feuerbachs Vermächtnis (1910) p. 212, 159; vgl. auch die Kritik Tiepolos p. 236.

[3]) Muther: Die Kunst, Bd. 27 p. 14.

zur reinen Landschaft zurückgekehrt. Allein diese wird nun bei ihm monumental, die dekorative Art seiner Linienführung drückt sogar die Farbenbehandlung. Er sucht die Geheimnisse der Natur durch eine bestimmte Formgebung wirken zu lassen, ein Ausdrucksmittel, welches freilich wenig modulationsfähig ist; so wird er nicht unrichtig der Maler des Schweigens genannt. Das Problem der Staffage löst als einziger Böcklin, neben dem schon Hans v. Marées[1]) den Menschen in der Natur rechtfertigt, als das höchst zu bewertende Objekt der Kunst, welches in seinem Verhältnisse zum Universum dargestellt werden müsse. Allein bei Marées sind kompositionelle Aufgaben maßgebend gewesen, Böcklin allein geht von der Landschaft aus und schafft aus ihr das höher organisierte Wesen. Und dies war ja auch der einzig richtige Weg, besinnt man sich nur auf die Entwickelungsgeschichte der Erde, nach welcher Organisches aus Unorganischem allmählich entsteht. Wie Böcklin über das Verhältnis von Landschaft und menschlicher Figur denkt, bezeuge am besten eine Stelle aus Schick: [2]) Bei seinem ersten Piratenbilde habe er Mühe gehabt, die Figuren in das richtige Verhältnis zu bringen, daß das Interesse an ihnen nicht das Interesse an der Landschaft überwog, sondern sich nur als düsteres Mitklingen durch die Stimmung der Landschaft zog. — Aber damit wird nicht gesagt, daß der Maler die Natur einfach abschreibe und eine Staffage hineinsetze; denn „die Alten haben fast stets nur den E i n d r u c k aus sich herausgemalt und nicht Naturstudien gemacht. Also das seelische Bild im Künstler wird auf die Leinwand geworfen, die „Staffage“ ergibt sich von selbst aus dem künstlerischen Bedürfnis nach möglichst vollkommenem Ausdruck des in der Natur Erlebten.

Auf dem Wege zum Symbolismus steht im 19. Jahr-

---

[1]) Vgl. auch Klinger in „Malerei und Zeichnung“.

[2]) Tagebuch p. 120, 13.

hundert als erster Phil. Otto Runge mit seinen „Tageszeiten". Ausführliche Beschreibungen seiner Bilder und Entwürfe, seine Absichten hat er in seinen Schriften hinterlassen.[1]) Uns interessiert hier nur das Verhältnis von Symbol zur Landschaft. Von einer Landschaft im Sinne eines Böcklin wird man bei ihm nicht sprechen können, nur von landschaftlichen Elementen. Aber diese sind mit so sicherem Instinkt des Künstlers vereint, daß man die „ideale Natur" leicht vergißt und sich dem Zauber der Stimmung mit Bedauern hingibt, daß die am bedeutendsten angelegten Bilder fragmentarisch sind. Am glattesten scheint mir die Symbolik aus der Landschaft zu wachsen in der Ölskizze von 1808 „Der Morgen". Knapp über dem unteren Bildrande ein kleines nacktes Kind, der junge Tag, erwachend, Putten zu beiden Seiten halten nach ihm lichtspendende Rosen, rückwärts das Meer, aus dem Aphrodite als Lichtbringerin emporsteigt; sie hält die Lichtlilie, die klingende „Musika" hoch über ihrem Haupte. Farbig genommen ist das Bild von unten nach oben eine fortschreitende Stufenleiter aus Dunkelheit zum Lichte. Hier ist tatsächlich ein Stück Landschaft im Großen gesehen, weniger in den anderen Bildern Runges, in denen die einzelne Pflanze zu viel bedeutet, um sich mit den Schwestern zu einem vollwertigen Augenblickseindruck zu verbinden. Wie heilig Runge die Blume hält, wie viel er in sie hineingeheimnißt, ist schon erwähnt worden. Er hat sie ornamental als erster ausgebildet und dekorativen Zwecken deutlich dienstbar gemacht.[2]) Die Absicht des Symbolisierens war der naiven Erfassung der Landschaft entgegen; immerhin der Weg zu deren tieferer Behandlung war vorgezeichnet, und Männer wie Rottmann, welcher die Erde selbst in den Mittelpunkt stellt, der ihre charakteristische, geologische, gewisser-

[1]) Vgl. Hinterl. Schriften, bes. Bd. I.; leichter zugänglich bei Aubert: Runge und die Romantik, hier auch schöne Reproduktionen.

[2]) Vgl. Lichtwark: Runges Pflanzenstudien (mit Reproduktionen).

maßen ewige Formation zur Geltung kommen ließ, haben die Nachwelt auf die Vereinigung beider Standpunkte vorbereitet. Runges beinahe einseitig religiöses Gefühl hat da mitgespielt. Einer ähnlichen Wirkung unterliegt Ludw. Richter, der in Rom Friedr. Schlegels Abhandlungen über die christliche Kunst in die Hände bekam: das wirkte bei ihm auf die Wahl der Motive. Schwind ist freilich religiös freier; aber wenn bei Richter das, was in seinen Bildern in Philistrosität umschlägt, heute wenig geliebt wird, so von Schwind diejenigen Werke, in welchen er sich im Symbolisieren im Sinne des allegorischen Beiwerks wohl befindet. Man sehe nur den „Vater Rhein"; welche Fülle von Einzelheiten, welche den Sinn der Hauptgestalt erst voll ausdeuten. Schwind wurde auch um Erklärungen zu seinen Bildern angegangen. Aus diesem kurzen Überblick wird eines klar: Der Maler muß naiv der Natur gegenüberstehen, weder vom Standpunkte einer Religion darf er sie betrachten, noch von dem eines absichtlichen Allegorikers; der Ausgangspunkt muß für den Maler die Natur sein; hören wir Feuerbach: „Der deutsche Künstler fängt mit dem Verstande und mit leidlicher Phantasie an, sich den Gegenstand zu bilden und benutzt die Natur nur, um s e i n e n Gedanken auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur..... und drückt einem solchen Werke den Stempel der Unwahrheit auf". Der Grieche ging von der Natur aus, „er faßt sie scharf ins Auge und indem er an ihr schafft und bildet, vollzieht sich das Wunder, welches wir Kunstwerk nennen. Das Ideal wird zur Wirklichkeit und die Wirklichkeit zur idealen Poesie".[1]) Ein Pfadsucher ist auch Thoma; die Abschilderung der Natur schlechthin genügt ihm nicht. Er fühlt sich zu Wagner hingezogen, hat aber dessen Gestalten im Sinne altdeutscher Märchenbücher interpretiert (z. B. die schlafende Walküre). Allein die Land-

---

[1]) Feuerbach, Vermächtnis (1910) p. 115.

schaft war für den Ausdruck musikalischer Empfindungen geeigneter: so wenn Thoma in einer Wolke musizierende Engel sieht, wenn Mondlicht den einsamen Geiger umspielt. Bierbaum [1]) spricht vom Poetischen in Thomas' Bildern und findet in der „Flora" das Bewußtsein des Zusammenhanges mit dem Weltganzen ausgedrückt. Kein Zweifel, Thoma sucht gerne irgendeine Seite unseres Verhältnisses zur Welt darzustellen, so in der „Goldenen Zeit", in der „Nacht", im „Wächter vor dem Liebesgarten", im „Herbstlichen Park", wo zwar keine Staffage zu sehen ist, aber sie ist eben fortgegangen, und wir fühlen die Trennung von der Natur, die uns der Winter aufdrängen wird, unsere Einsamkeit. Gleichwohl hat Thoma Böcklin nicht erreicht und dies wegen seines konsequenten Realismus. Realistisch ist die Landschaft bei beiden Malern, bei Thoma aber auch der Mensch. Es ist ein Glück, daß der nackte Jüngling, der Einlaß in den Liebesgarten begehrt, uns nicht sein Gesicht voll zuwendet. Man sehe nur die Köpfe Thomas' an (z. B. die häßliche Kopfbildung des Jünglings in dem „Dorfgeiger"), den meisten seiner Menschen fehlt der Adel der Erscheinung, die große Gebärde. Diese aber nur bändigt die Natur, so daß sie künstlerischen Zwecken dient. Bei Thoma ist der Mensch meist nur Fortsetzung der Natur, nicht ihre Steigerung.[2]) Als einen, der gewiß die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts vor allzu süßer Natur-Schwärmerei bewahrt hat, müssen wir Marées nennen. Er rief stets nach dem Menschen in der Kunst, er wollte den Menschen im Zusammenhange mit der Umgebung dargestellt wissen. Doch nicht allein das Problem der Raumgestaltung reizt ihn zu dieser Aufgabe, sein Sinn geht tiefer. Floerke [3]) weist mit Recht darauf hin, daß Marées nicht den Körper, nicht das

---

[1]) Muther: Die Kunst, Bd. 27.

[2]) Vgl. das Urteil Strzygowskis in „Die bild. Kunst der Gegenwart" 1907, p. 214.

[3]) Zehn Jahre mit Böcklin, p. 170.

Individuum, sondern die Wesenheit, den Menschen und für diesen die volle Freiheit in der Kunst suchte. Marées aber ging nicht von der Natur aus, entwickelte seine Figuren nicht aus ihr; deshalb spielt die Landschaft bei ihm eine untergeordnete Rolle, oft ist sie nur Raumfaktor. Aber diese kräftige Betonung des Interesses für den Menschen ist auch nicht ohne Einfluß geblieben, und zwei Künstler haben dem Menschlichen in der Landschaft volle Bedeutung zuerkannt: Segantini und Böcklin.

Hier sei eine Stelle aus dem Briefe Segantinis von 1889 verwertet, der gegen die Stimmungsklexer deutlich genug spricht: [1]) ich will, daß man in dem Bilde nicht die kindische Bemühung eines (ungeklärten) Menschen erblicke; ich will, daß das Bild ein Gedankenwerk sei, das in Farbe übergeströmt ist." Der gewählte Gegenstand muß erst reifen, „mit den Augen des Geistes betrachtet werden, in dieser Beleuchtung, in jener Stellung, in verändertem Empfindungszusammenhang". Diesem allmählichen Gewalt-Bekommen über den Stoff dienen die Bemühungen um die technischen Mittel, besonders um das Licht, und zwar beim allmählichen Erschaffen jedes einzelnen Bildes, dessen Werdegang stets von der Schöpferstimmung (evocazione) abhängig ist. Diese aber hat ihren Ursprung in der „Idee", welche die gewonnenen Natureindrücke zum künstlerischen Zweck zusammenfaßt. So ist das Kunstwerk „Fleischwerdung des Geistes in der Materie".[2]) Und wenn für Segantini der Wert eines Kunstwerkes bestimmt wird, inwieweit der Künstler den Empfindungsgehalt seinem Werke mitzuteilen weiß, wenn ein Kunstwerk „die sinnliche Durchdringung eines Ich mit der Natur" sein soll,[3]) so ist damit klargelegt, was für ihn Ausgangspunkt ist: die Natur, welche durch die Idee gebändigt werden muß.

---

[1]) **Servaes: Segantini p. 104.**
[2]) **Ebenda p. 176f.**
[3]) **Ebenda p. 183.**

Die Natur ist für Segantini unendlich, dieses Unendliche künstlerisch darzustellen, bedarf des Geistes, welcher das Unendliche im Endlichen harmonisiert. So wächst der Mensch als geistiges Wesen aus der Landschaft. Dieser organische Zusammenhang zwischen Natur und Mensch ist bei Segantini stets festgehalten, welcher im Gegensatze zu Watts, dessen Allegorien sich in einer idealen, gedachten Atmosphäre abspielen, unmittelbar ins landschaftliche Naturleben hineinkomponiert, zu dem ihn eine unauslöschliche Liebe drängt. Aus dieser Liebe aber, die in Segantinis freiem Christentume ihren Ursprung hat — wer dächte dabei nicht an Runges beste Interpretationen des Christentums — entwickelt sich Segantinis Symbolismus. Seine ethischen Ideen entspringen der Schätzung der Natürlichkeit, sein Christentum widerspricht ihr nicht. Seine hohe Bewertung der Mutterschaft wird so verständlich, seine Ansichten über Leben und Tod, die sich freilich pessimistischer bescheiden als die Kirche mit dem Dogma der Belohnung im Jenseits und eher in die Auffassung der Alten zu münden scheinen, die das Individuum sich in das Universum wieder auflösen lassen.

Auf dem Wege nach Eroberung überirdischer Welten [1]) begegnet Segantini Böcklin. Die Sucht, dessen Bilder bis ins kleinste auszudeuten, hat Aussprüche hervorgerufen wie den Tschudis [2]) bei einer Besprechung der Gefilde der Seligen": Der Eindruck eines bestimmten landschaftlichen Motivs drängt ihn zur Darstellung, bei der ihn als Hauptsache leitet, daß der Beschauer den Raum fühlen soll. Zu diesem Zweck schafft er sich dann noch die Staffage...". [3]) Zuzugeben ist da nur, daß Böcklin vom landschaftlichen Motiv aus-

---

[1]) Muther: Studien und Kritiken I. p. 113.

[2]) Kunst für alle XVII. 205.

[3]) Tschudi beruft sich auf eine Stelle in einem Briefe Böcklins vom 11. IX. 1878. Aber Böcklin gesteht selbst, daß er dort nicht klar ausgedrückt habe, was er alles gewollt habe.

geht; allein das Gegenständliche in der Natur ist für ihn im Augenblick der Perzeption gefühlsbegleitet und drängt nach einem möglichst vollkommenen Ausdruck, der nur durch Darstellung der höchsten Individuationsstufe der organischen Welt, der mit Bewußtsein ausgestatteten Wesen erreicht werden kann. Deshalb die lebenden Wesen, die nicht äußerlich raumbedingend sind, sondern der Darstellung der in der Anschauung geborenen Idee dienen, von der ja Böcklin als Schöpfungsprinzip spricht: „Form und Farbe müssen sich der Idee unterordnen, sagt er", heißt es bei Floerke.[1]) Die Pane (Pan-Familie an der Quelle) sind ihm die Philister, die sich um die Schönheit der Natur gar nicht kümmern, sondern nur an Stillung ihrer Begierden und des momentanen leiblichen Genusses denken.[2]) „Ein Bildwerk soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben, so gut wie eine Dichtung, und ihm einen Eindruck machen wie ein Tonstück." Darum urteilt er über Stilleben und Genreszenen: „Das sagt alles nichts."[3]) Freilich bleibt ihm die Natur die Quelle alles Guten in der Kunst; „aber eine Modellstudie oder Landschaftsstudie darf man erst machen, wenn man innerlich im klaren ist mit seinem Bild . . . Alles, was aus dem Kopf von innen heraus gerät, ist mitsamt seinen Zeichenfehlern und anderen Fehlern tausendmal mehr wert, als eine noch so fleißig und noch so richtig nach der Natur gemachte Studie".[4]) Eine leitende Idee ist notwendig, welche das Wesentliche hervorhebt,[5]) komponieren ist Bedeutendmachen eines Stoffes durch Unterordnung alles Nebensächlichen. Mit Segantini berührt er sich, wenn er sagt: Beim Schaffen muß man in voller Aufregung sein und sich fortwährend Leben und Natur vorstellen. Dann

[1]) p. 40.

[2]) Geisteshelden Bd. 40 p. 106.

[3]) Frey: Böcklin 120f.

[4]) Frey: p. 131.

[5]) Dies und das folgende nach Schick; p. 375, 384, 92, 116, 365, 22, 113, 355, 356, 290.

wirke auch nur das Psychologisch-Bedeutsame; das müsse man im Auge haben, denn auf das Auge des Beschauers wirke nur das psychologische Interesse. Selbst die Naturwahrheit weiß er diesem und der Idee unterzuordnen; denn die Natur muß sich in das künstlerisch Notwendige fügen, weil der Maler nach dem „Eindruck und der inneren Vorstellung" malen müsse. Böcklin kommt aber auch dem Gedanken Friedr. Schlegels an ein symbolisches Porträt nahe. Schon in der Kleidung müsse man sehen, daß es sich um ein junges Mädchen handle. Diese müsse in der Farbe des Frühlings dargestellt werden,[1]) soll Böcklin zu Lenbach gesagt haben. Und Mendelssohn verweist nicht mit Unrecht auf das Bildnis von Mählys Frau, in welchem ein schwarzer Schleier und ein Vergißmeinnichtkranz die symbolische Stimmung erhöhen, wußte ja Böcklin selbst die Farbenwerte zum Zweck der Symbolisierung zu steigern. Gedeutet dürfen also die Bilder Böcklins werden, aber stets muß die Interpretation ihren Ausgang vom „Gegenstand" und „Gestalt" nehmen und an der Hand der „Form" den „Inhalt" finden.[2]) Daß die Titel zu den Bildern nicht von Böcklin stammen, braucht uns nicht zu beirren: Kein Künstler braucht sich seiner Ideen im philosophischen Sinne bewußt zu werden. Aber ein Weg zur Deutung von Böcklins Landschaften wird immer sicher sein: Wie der am Anfange des Weltprozesses zum Wollen erhobene Wille noch nichts leistet ohne das logische Formalprinzip, welches ihn aus dem Alogischen erst zum Antilogischen macht, so sind die Elemente einer Landschaft an sich nur Bild des Willens in der Natur; sie müssen erst Ziele erhalten, nach diesen streben, von andern abstoßen, was nur verdeutlicht werden kann durch Individuation, mag diese sie in

[1]) Geisteshelden Bd. 40 p. 111, 113, 199.

[2]) Vgl. Strzygowski in „Die bild. Kunst der Gegenwart" p. 221—225; dazu „Die Kunstgeschichte an der Wiener Universität". (Antrittvorlesung vom 3. XI. 1909 p. 6.)

Zwitterwesen oder auf der höchsten Stufe als Menschen erscheinen lassen, die eine Synthese von Stimmungswerten vollziehen (Toteninsel). Von diesem Standpunkte aus wird man Böcklin einen Universalisten hinsichtlich seines Stoffgebietes nennen können; denn dieses ist so groß als die Welt und die Möglichkeiten der künstlerischen Individualisierung ihrer Elemente gar nicht auszudenken.

Mit der Naturanschauung Böcklins ist das Problem der Staffage in der Landschaft gelöst und zwar durch die Durchgeistigung der Natur, durch Darstellung eines Anorganischen durch ein Organisches oder eines Organischen auf niederer Stufe durch eines einer höheren. Und wenn wir fragen, wer es unternommen hat, die Welt als Stufenfolge einer Entwicklung vom Anorganischen zum Organischen auf höchster Stufe zu zeichnen, indem er schon die anorganische Natur dynamisch auffaßte, so stoßen wir auf einen Philosophen der Romantik: Schelling.

Böcklins Art, die Natur zu sehen, ist nicht vereinzelt geblieben: Ludw. von Hofmann sucht nicht minder ernst das Problem der Staffage zu lösen — auf demselben Wege; freilich ist Hofmann zu wenig naiv, um die geschlossene Einheit zwischen Natur und Mensch zu erzielen. Dies und sein Drang nach Raumkunst stellen ihn Puvis de Chavannes näher. Noch scheinen im „Frühling“ die Mädchen aus der Erde hervorgewachsen zu sein und das Ahnen einer neuen Zeit auszudrücken. Wie naiv spricht aus dem selig zu seiner älteren Schwester aufblickenden Knaben („Frühlingserwachen“) noch die zeitlose Hingegebenheit an den Lenz. Das Triptychon „An die Freude“ weist noch auf das andächtige Einfühlen in die Natur hin und, wenn wir die Pilger zum Altare wandern sehen, denken wir da an Mythologie im Sinne eines Volksgefühles. Bald aber wird es für Hofmann nur mehr ein freies künstlerisches Spiel mit Variationen des Verhältnisses von Mensch und Natur und wir fühlen deutlich, nicht die Landschaft hat

den Gedanken geboren, sondern der Gedanke die Landschaft. Die „Blütenphantasie“ deutet auf ein seliges Vergessensein in der Produktivität, das „Tal des Schreckens“ auf die Kürze des individuellen Daseins, Sehnsucht nach Licht erweckt der „Sonnenuntergang“. Hofmann sentimentalisch im Sinne Schillers zu nennen, charakterisiert ihn nicht ganz; sicher ist, daß seine Wesen bedeutend sensibler sind als die Böcklins, daß er die Natur nicht so sehr in objektiv-realem Sinne darstellt als Materiierung von Kräften als vielmehr ihren Schein und dessen Spiegelung im Bewußtsein.

Und unsere Zeitgenossen bilden weiter, was ihnen das 19. Jahrhundert überließ: vielen wird es ein künstlerisches Bedürfnis, die Natur durch Wesen sprechen zu lassen, welche die Stimmungswerte oder gar die Elemente einer Weltanschauung in ihrem Körper in Gesicht, Gestalt und Haltung gleichsam konzentrieren. Der nackte Mensch ist der freieste, er behütet den Maler am besten vor Novellistik und spielerischer Allegoristik, er kann in seiner Freiheit der Träger des Gefühles oder des Gedankens werden. Albert Keller zeigt im „Herbst“ ein nacktes Mädchen, welches zusammenschaudert (XVII. 232); [1]) was der „Mondschein“ geisterhaft belebt, erscheint als nächtliches Spiel der Wassergeister (XVII. 238). In Oskar Zwintschers „Melodie“ erscheint in der Ruhe der in ideale Landschaft gestellten Menschen alle Wirrnis durch die Kunst des geigenden Jünglings gebändigt (XVII. 545). In Fritz Erlers „Herbst“ entfallen einer sinnenden Frau Maßliebchen (XX. 519). Oskar Grafs „Sommer“ und „Herbst“ zeigen beide Frauengestalten, die im Vordergrunde sitzend dem Beschauer den Rücken zukehren und so unseren Blick in die Landschaft führen. Das dunkle Kleid im Herbst vertieft die Stimmung, die Nacktheit im Sommer erinnert uns an die befreiende Macht dieser Jahreszeit (XX. 370. 386). Die

---

[1]) **Die Zahlen beziehen sich auf die „Kunst für Alle“.**

freie Beweglichkeit des nackten Körpers, der hier als seelischer Ausdruck der jahreszeitlichen Stimmung gilt, verbildlicht in Hermann Urbans „Sommertag" den Glanz des Sommers. Verstärkt wird hier noch die Wirkung durch die Größe des Weibes, welches, sich in der Sommerluft dehnend, fast Bildgröße einnimmt und den Blick in die im Verhältnis zu ihr winzige Landschaft führt (XXI. 93). Ernst Stöhrs „Mondnacht" läßt das Dämmerlicht auf ein nacktes Mädchen ganz im Vordergrunde fallen; wir glauben in ihm einen Schein der Mondstrahlung zu sehen, welche der Künstler in einer schöpferischen Stunde personifiziert empfunden hat (XXI. 393). Die verführerische Stimmung des Abends, da die Menschen in sich selbst zurückkehren und ihre Subjektivität freier ausleben, symbolisiert Rudolf Rößler in seinem Bilde „Am Abend": ein Faun legt seinen Arm um ein elbisches Wesen und spricht ihm sinnverwirrend zu, der Sonne nachzugehen, deren Feuer noch im Hintergrunde loht (XIX. 56). Runge, dem sich Werden und Vergehen in Tages- und Jahreszeiten symbolisch darstellte, hat hier Verkündiger in Werken gefunden. — Aber ein Größerer schlägt sie alle in der Darstellung des Symbolischen, einer der souverän mit der Landschaft aus dem Gedanken heraus schaltet und waltet, daß die Zeichnung in einem freieren Verhältnis zur darstellbaren Welt stehe[1]) als die Malerei: Max Klinger. Mit ihm bemächtigt sich die Griffelkunst der symbolischen Darstellung.

Allein die Landschaft hat noch eine letzte Ahnung der Romantiker zu erfüllen, die der Raumkunst, und es liegt nur in der Natur einer folgerichtigen Entwicklung, daß die Landschaft als Wurzel und Mittel symbolischer Gestaltung in den Raum strebt; denn bedeutend steigern sich die Anforderungen an die geistige Seite der Malerei in der Raumkunst, heißt es bei Klinger.[2]) Aber zu dieser letzten Eroberung hat auch ein Zweig

---

[1]) Malerei und Zeichnung p. 28.
[2]) A. a. O. p. 18.

künstlerischen Wachstums beigetragen, der von den Romantikern im Sinne der Arabeske und Hieroglyphe gepflanzt worden war, die dekorative Behandlung von Naturformen. Dazu half noch die Reaktion auf den Impressionismus, unter welcher die Dachauer den Zusammenhang von Linie, Farbe und Form wiederentdecken; sie stellen die Verbindung zwischen dem Impressionismus und der formalen Komposition großen Stils wieder her; durch linear-geschlossene Vereinheitlichung harmonisieren sie die Naturformen. So stehen sie einerseits Leistikow nahe, obwohl die formale Durchführung bei ihnen eine andere ist, andererseits L. v. Hofmann. Vor Ludwig Dills „Verblühten Disteln“ (beide Fassungen 1901) „Königskerzen“ (1903) oder „Winterabend im Moor“ muß jedermann fühlen, wie der Naturgegenstand durch die Linie gebändigt und doch in prägnanter Form stilisiert über den Bildraum hinauszustreben scheint. Hölzels malerisch wirkende Kreidezeichnungen stehen auf derselben Stufe. Dekorative Funktionen aber sind nicht abgeschlossen und Friedr. Schlegel hat des öfteren die Arabeske als Sinnbild der unendlichen Entwickelung herangezogen. Kein Wunder, daß die dekorative Funktion über den Bildraum hinausstrebt und sich des Rahmens bemächtigt. Ansätze dazu sind überall vorhanden:[1]) wie gerne gibt Segantini ein Thema mit Variationen im Inhalt, L. v. Hofmann setzt die landschaftlichen Motive im Rahmen einfach fort, auch die inhaltlichen, wie wir aus „Largo“ gesehen haben und noch überzeugender nachweisen können in „Badende“. Man stelle dazu Klingers „Der Tod als Heiland“ und wird im Rahmen die Variation des Bildgedankens sehen. Die Bedeutung des Rahmens verkennt auch Böcklin nicht;[2]) seine „Geburt der Venus“ habe er für das Format

---

[1]) Vgl. Strzygowski a. a. O. p. 219; vgl. Klinger „Malerei und Zeichnung“ p. 43.

[2]) Schick p. 194, 274, 286; vgl. auch 294, 351, 388; vgl. auch Frey; Böcklin p. 141.

des Rahmens erfunden, den er eigentlich für seinen Medusa-Entwurf bestellt habe. Der Zwang, in ein gegebenes Format hineinzukomponieren, wirke fast stets günstig. Er spart sich auch die letzten Pinselstriche bis zur Einrahmung, für ihn kann ein Bild durch Rahmen an Räumlichkeit gewinnen. Aber auch das Bild kann so zum räumlichen Faktor werden. Feuerbach mit seinem „Titanensturz", Marées mit seinen Fresken in Neapel, Puvis de Chavannes mit den Genovefa-Fresken im Pantheon haben die Wege gewiesen. Böcklin schätzt das Groß-Dekorative in Raffaels Stanzen, er wünscht, durch große Erscheinung in seinen Bildern zu sprechen und „Bilder in Beziehung zur Bestimmung von Architekturen herauszubilden",[1]) die Großheit der Form, die ins Räumliche strebt, ist ihm wichtig, deshalb ist ihm das Dekorative, welches die natürliche Linie oft erweitert, die Hauptsache in der Kunst;[2]) man müsse sich beim Malen der Bilder, auch kleinerer, immer vorstellen, man habe die Wände eines Hauses zu bemalen. In der antiken Wandmalerei erkennt er die Bedingungen der monumentalen Malerei überhaupt.[3]) Die Gesamtwirkung der Bilder mit der Wand scheint ihm anläßlich der Entwürfe zu Fresken für das Breslauer Museum durchaus notwendig;[4]) um das möglichst klar darzustellen, malt er die Architektur dazu. Die Ausführung der Entwürfe ist bekanntlich unterblieben; aber was Böcklin schon in den Wedekind-Fresken angedeutet hatte, Kulturprobleme, hat Klinger im „Christus im Olymp" zur Darstellung von Weltanschauungen und ihrem Zusammentreffen erhoben. Im „Urteil des Paris" trägt Klinger das dekorative Element in das große Historienbild; das eigentliche Bild tritt durch die Rahmen-

[1]) Schick p. 190; 294; 240; 194.

[2]) Da das Malen ein fortwährendes Beschneiden und Begrenzen überschüssiger Ideen ist, kann das Dekorative auch zu künstlerischer Beschränkung dienen. Geisteshelden Bd. 40, p. 119.

[3]) Geisteshelden Bd. 40, p. 74.

[4]) Ebenda p. 170.

leisten zurück, so daß die Wand gleichsam dem Durchblick geöffnet erscheint.[1]) Die drei Sockelreliefs vermitteln zwischen der Architektur des als Saal gedachten Raumes und dem Bilde selbst. Von denselben Grundsätzen geleitet, schuf Klinger den „Christus im Olymp". Die Einheit des Raumes und die Eindringlichkeit seiner Bedeutung sind hier das Wichtigste: sie fordern geradezu auf, die sonst so streng einzuhaltenden Formen- und Farbengesetze der Natur aufzulösen zugunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel. Alles was nicht in erster Linie zum Gedanken gehört, wird da nicht bloß weniger betont, sondern sogar prinzipiell umgemodelt, um jeden Nebengedanken abzuleiten, den Vergleich mit der Natur auszuschließen und den Geist des Beschauers ganz auf das Gesamtgewollte zu führen.[2]) Damit ist dem Gedanken der Dichtung in der Malerei Raum gegeben, die jetzt als Landschaft nicht mehr Abbild eines Naturausschnittes unter Einfluß bestimmten Lichtes ist, die Welt nicht mehr schlechthin, sondern unter dem Gesichtspunkte einer errungenen Anschauung spiegelt.[3]) Lachende Auen, heilige Haine, zeitlose Menschen, die nur Äußerungen, Gesten der Landschaft sind, sehen wir bei dem Franzosen Puvis de Chavannes. Klinger hat mit dem „Christus" einen bedeutenden Schritt vorwärts getan. Der Deutsche war der tiefere Denker, den er ja auch in seinen Radierungen beweist, er hat den historisch-prägnanten Augenblick gewählt, da zwei Weltanschauungen aufeinander treffen, und reicht mit dieser Wahl einem deutschen Dichter die Hand, Friedr. Hebbel.[4])

---

[1]) Vgl. dazu Böcklin Äußerung: Das Bild soll im Zimmer . . . . . der wertvollste Schmuck und darum der Rahmen schön sein. Er soll das Gemälde zurückdrängen . . . . . der stark glänzende Goldrahmen soll das Bild von der Tapete, von Vorhängen usw. isolieren. Frey: Böcklin p. 141.

[2]) Klinger: Malerei und Zeichnung 5. Aufl. p. 19.

[3]) Vgl. Muther: Stud. u. Krit. I. 241 f.

[4]) Auch Klinger wendet sich gegen alle Zutaten überphantastischer, allegorischer oder novellistischer Art. A. a. O. p. 17.

Die Ahnungen der Romantiker haben sich also erfüllt: die Künste sind tatsächlich Geschwister geworden, sie scheuen nicht mehr, sich einander zu nähern in der gemeinsamen Tätigkeit des Symbolisierens. Symbol und Allegorie bedeuten den Romantikern nur im besten Sinne etwas, in dem des Verbildlichens dessen, was die Welt den Menschen bietet. Und da das Universum ihnen unendlich erscheint, suchen sie alle Mittel zur künstlerischen Darstellung im Endlichen tüchtig zu machen, lassen die Künste ihre Funktionen austauschen, bereiten die Annäherung von Malerei und Poesie und Musik zum Zwecke bedeutsamen symbolischen Ausdrucks vor, nachdem sie die Natur als sichtbaren Teil des Universums dem Maler empfohlen haben, und schaffen so die Grundlage zu einer Universalpoesie, welche nichts anderes bedeuten soll als das Eingehen aller Gattungen in eine Gesamtkunst.

LITERATURVERZEICHNIS.

Aubert: Runge und die Romantik, Berlin 1909.
Beiträge zur Aesthetik I (Schmarsow).
Beiträge zur Kunstgeschichte (Neue Folge).
III—V. Kämmerer: Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Dürers. — XVIII. Lichtenberg: Die Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert. — XX. Zimmermann: Die Landschaft in der venetianischen Malerei bis zum Tode Tizians.
Carus: Briefe über die Landschaftsmalerei, 1835.
Deutsche Nationalliteratur, Bd. 145.
Feuerbach: Vermächtnis, 1910.
Floerke: Zehn Jahre mit Böcklin.
Frey: Böcklin.
Geisteshelden Bd. 40 (Mendelssohn: Böcklin).
Gurlitt: Geschichte der Kunst im 19. Jahrhundert.
Haym: Die Romantische Schule.
Klinger: Malerei und Zeichnung, 1907.
Kühn: Klinger.
Kunst und Künstler, Bd V.
Künstler-Monographien (Knackfuß): Achenbach, Böcklin, Dachau, L. v. Hofmann, Klinger u. a.
Lichtenberg und Jaffe: Hundert Jahre deutscher Landschaftsmalerei.
Lichtwark: Runges Pflanzenstudien.
Lübke-Haack: Die Kunst des 19. Jahrhunderts.
Meyer-Gräfe: Hans von Marées.
— —: Der Impressionismus (Muther: Die Kunst, Bd. 11).

Müllner Laurenz: Literatur- und kunstkritische Studien.
Munkers Forschungen, Bd. III.
Muther: Geschichte der Malerei (S. Göschen, 107—111).
— : Ein Jahrhundert französischer Malerei.
— : Die belgische Malerei des 19. Jahrhunderts.
— : Die Kunst, Bd. 17, 21, 27, 32, 41.
— : Studien und Kritiken, I und II.
Novalis: Schriften (Minor).
Rosen Felix: Die Natur in der Kunst.
Runge Ph. O.: Hinterlassene Schriften (Hamburg 1840/1).
Schick: Tagebuch.
A. W. Schlegel: S. W. (Böcking).
Fr. Schlegel: Jugendschriften (Minor).
— — : Werke, Wien 1822—25.
— — : Deutsches Museum, Bd. II. Europa I und II.
Servaes: Segantini.
Springer: Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. V.
Strzygowski: Die bildende Kunst der Gegenwart, 1907.
Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 111.
Tieck Werke (Reimer, 1843).
Ver sacrum, März 1898.
Wackenroders Werke (v. d. Leyen).
Walzel: Deutsche Romantik.

81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —
82. **Stadler, Franz J.,** Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln 14. —
83. **Kutter, Paul,** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. 8. —
84. **Eichholz, P.,** Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abbildungen im Text. 4. —
85. **Geisberg, Max,** Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. 7. —
86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abbildungen. 6. —
87. **Springer, Jaro,** Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 3 Abb. im Text. 2. 50
88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. 2. 50
89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. 6. —
90. **Brinckmann, A.,** Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Tafeln. 10. —
91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. 25. —
92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 10. —
93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildungen auf 33 Tafeln. 10. —
94. **Schulz, Fritz Traugott,** Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts. Eine geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit 12 Abbildungen. 5. —
95. **Leidinger, Georg,** Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. Herausgegeben und mit Einleitung versehen. Mit 40 Autotypien. 8. —
96. **Waldmann, E.,** Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Mit 29 Tafeln. 7.—; gebd. 8.50
97. **Hahr, August,** Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildungen im Text. 7. —
98. **Hess, Wilhelm,** Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikalischen Technik des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiftern Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Text und 13 Tafeln. 8. —
99. **Hildebrandt, Hans,** Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Tafeln. 8. —
100. **Schreiber, W. L., und Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung. Mit 77 Abb. 10. —
101. **Sitte, Alfred,** Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfeningmeisters Zacharias Geizkofler 1576—1610. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs. 3 —
102. **Jacobi, Franz,** Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdrucktafeln. 4. —
103. **Gebhardt, Carl,** Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Mit 51 Abb. auf 34 Lichtdrucktafeln. 14. —
104. **Roth, Victor,** Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abb. auf 33 Lichtdrucktafeln. 16. —
105. **Kaufmann, Paul,** Johann Martin Niederee, ein rheinisches Künstlerbild. Mit 23 Abbildungen in Autotypie. 5. 50
106. **Schreiber, W. L.,** Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Mit 5 Abbildungen. 4. —
107. **Schulz, Fritz Traugott,** Die St. Georgenkirche in Kraftshof. Mit 35 Abbildungen auf 21 Tafeln. 8. —
108. **Höhn, Heinrich,** Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 14. —
109. **Josten, Hanns Heinz,** Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 («des hl. Bernward Evangelienbuch») im Domschatz zu Hildesheim. Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei im frühen Mittelalter. Mit 1 Textabb. nach Zeichnung und 16 Lichtdrucken nach Originalaufnahmen des Verfassers. 6. —
110. **Rentsch, Eugen,** Der Humor bei Rembrandt. 2. —
111. **Roch, Wolfgang,** Philipp Otto Runges Kunstanschauung (dargestellt nach seinen «Hinterlassenen Schriften») und ihr Verhältnis zur Frühromantik. 8. —
112. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst von Elias Greither dem Aelteren und seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag zur Geschichte der bayerischen Lokalkunst. Mit 44 Abb. auf 32 Lichtdrucktafeln. 10. —
113. **Reiners, Heribert,** Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Mit 29 Lichtdrucktafeln. 8. —
114. **Molsdorf, Wilhelm,** Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV. Jahrhunderts. Mit 10 Abb. im Text und 15 Tafeln. 7. —
115. **Büchler, Karl,** Das Römerbad Badenweiler. Eine erläuternde Studie. Mit Plan in Lithographie und 24 Abb. 3. —
116. **Hinrichs, Walther Th.,** Carl Gotthard Langhans, ein schlesischer Baumeister. 1733—1808. Mit 32 Tafeln. 8. —
117. **Frölicher, Elsa,** Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren und ihr Einfluß auf die schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 27 Tafeln 8. —
118. **Wallerstein, Victor,** Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Eine stilkritische Studie. Mit 20 Tafeln. 8. —
119. **Killermann, Seb.,** A. Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte. Mit 22 Tafeln. 10. —
120. **Humann, Georg,** Zur Geschichte der karolingischen Baukunst. Mit 34 Figuren. 4. 50

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —
40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt, sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —
41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —
42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —
43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493) Mit einer Einleitung. Mit 48 Zinkätzungen. 4. —
(Von diesem Werke ist auch eine Luxusausgabe in gr. 4°, worin die Holzschnitte auf Papier des 16. Jahrhunderts abgezogen sind, zum Preise von M. 8. — erschienen.)
45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Textabbildungen. 20. —
46. **Schubert-Soldern, F. von,** Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —
47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —
48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Bildertafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —
50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 5 Abbildungen im Texte, 29 Tafeln in Strichätzung und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —
51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —
52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Schevern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6 —
53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —
54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —
55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50
56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —
57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50
58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —
59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —
60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —
61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —
62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50
63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius, sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —
64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —
65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —
66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (vor 1446). Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —
67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —
68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —
70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50
71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —
72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —
73. **Bogner, H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln. 3. —
74. **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 2. —
75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. 12. —
76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —
77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit 25 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —
78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —
79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. 10. —
80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50

„Studien zur Deutschen Kunstgeschichte"

(Erscheinen seit 1894).

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50
2. **Meyer-Altona, Ernst,** Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1789. Mit 35 Abbildungen. 3. —
3. **Kautzsch, Rudolf,** Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50
4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —
5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5 —
6. **Weisbach, Werner,** Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —
7. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —
8. **Weisbach, Werner,** Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —
9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen auf 49 Lichtdrucktafeln. 15. —
10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. (Vergriffen). 6. —
11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr., Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50
12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —
13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —
14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —
15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —
16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —
17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —
18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —
19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —
20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —
21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —
22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468–1531. Mit 39 Abbildungen. (Vergriffen). 10. —
23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —
24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. Nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —
25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6 —
26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
27. **Suida, Wilhelm,** Die Genredarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50
28. **Behncke, W.,** Albert von Soest, ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8 —
29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —
30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. 4 —
31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer, sein Leben und seine Werke. Mit Beiträgen zur Geschichte der deutschen Glasmalerei im 16. Jahrh. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —
33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —
34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —
35. **Schmerber, H.,** Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —
36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —
37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —
38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

121. **Grill, Erich,** Der Ulmer Bildschnitzer Jörg Syrlin d. Aelt. und seine Schule. Mit 13 Tafeln. 4. 50
122. **Fortlage, Arnold,** Anton de Peters. Ein kölnischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Mit 33 Tafeln. 6. —
123. **Müller, Franz L.,** Die Aesthetik Albrecht Dürers. 2. 50
124. **May, Ernst von,** Hans Blum von Lohr am Main. Ein Bautheoretiker der deutschen Renaissance. Mit 2 Abbildungen. 3. —
125. **Marignan, A.,** Étude sur le manuscrit de l'Hortus deliciarum. 3. 50
126. **Naumann, Hans,** Die Holzschnitte des Meisters vom Amsterdamer Kabinett zum Spiegel menschlicher Behaltnis (gedruckt zu Speier bei Peter Drach). Mit einer Einleitung über ihre Vorgeschichte. Mit 274 Zinkätzungen. 20. —
127. **Eckardt, Anton,** Die Baukunst in Salzburg während des XVII. Jahrhunderts. Mit 10 Abbildungen im Text und 20 Tafeln. 8. —
128. **Scheuber, Jos.,** Die mittelalterlichen Chorstühle in der Schweiz. Mit 11 Tafeln. 6. —
129. **Demmler, Theodor,** Die Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses und ihre Meister im XVI. Jahrhundert. Mit 30 Lichtdrucktafeln. 14. —
130. **Beth, Ignaz,** Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des XV. und XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Landschaftsdarstellung. Mit 112 Abb. von Baumtypen. 12. —
131. **Maier, August Richard,** Niclaus Gerhaert von Leiden. Ein niederländer Plastiker des 15. Jahrhunderts. Seine Werke am Oberrhein und in Oesterreich. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 6. —
132. **Geisberg, Max,** Das Kartenspiel der Kgl. Staats- und Altertümer-Sammlung in Stuttgart. Mit 49 Tafeln in Lichtdruck und 1 Abbildung im Text. 16. —
133. **Lübbecke, Fried,** Die gotische Kölner Plastik. Mit 44 Lichtdrucktafeln 12. —
134. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham, Nachträge zu dem kritischen Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte Mit 6 Lichtdrucktafeln. 6. —
135. **Pauli, Gustav,** Barthel Beham, ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 6. —
136. **Heitz, Paul,** Die Straßburger Madonna des Meisters E. S. Eine Handzeichnung in einem Kopialbuche des Straßburger Stadtarchivs. Mit 5 Tafeln. 2. —
(Von diesem Werke ist auch eine nur in 125 Ex. gedruckte numerierte Luxusausgabe zum Preise von M. 6. — gebd. erschienen.)
137. **Albert, Peter P.,** Der Meister E. S., sein Name, seine Heimat und sein Ende. Funde und Vermutungen. Mit 20 Abbildungen auf 16 Tafeln. 8. —
138. **Secker, Hans Friedrich,** Die frühen Bauformen der Gotik in Schwaben. Insbesondere ihr Zusammenhang mit Details aus der Straßburger Münster-Bauhütte. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. 50
139. **Molsdorf, Wilhelm,** Gruppierungsversuche im Bereiche des ältesten Holzschnittes. Mit 28 Abbildungen im Text und 11 Tafeln. 7. —
140. **Killermann, Seb.,** Die Miniaturen im Gebetbuche Albrechts V. von Bayern (1574). Ein Beitrag zur Geschichte der Insekten- und Pflanzenkunde. Mit 29 Tafeln. 10. —
141. **Vischer, Erwin,** Die Schloß-(Stifts-)Kirche zum heiligen Michael in Pforzheim. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 5. —
142. **Bahlmann, Herm.,** Johann Heinrich Tischbein. Mit 10 Tafeln. 5. —
143. **Plehn, Anna L.,** Farbensymmetrie und Farbenwechsel. Prinzipien deutscher und italienischer Farbenverteilung.
144. **Galland, Georg,** Hohenzollern und Oranien. Neue Beiträge zur Geschichte der niederländischen Beziehungen im 17. und 18. Jahrhundert.
145. **Hes, Willy,** Ambrosius Holbein. Mit 33 Abbildungen im Text und 38 Tafeln.
146. **Gürtler, Jos. M.,** Die Bildnisse der Erzbischöfe und Kurfürsten von Köln. Mit 27 Lichtdrucktafeln.
147. **von Kleinmayr, Hugo,** Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei.

Unter der Presse:

Ochenkowski, Henryk, Die Selbstbildnisse von Albrecht Dürer.
Frankl, Paul, Die Glasmalerei des 15. Jahrhunderts in Bayern und Schwaben. Mit 18 Lichtdrucktafeln.
Nonn, Konrad, Christian Wilhelm Tischbein, Maler und Architekt, 1751—1824. Mit 27 Tafeln.
Hammer, Heinrich, Anfänge der barocken Deckenmalerei in Tirol. Mit zahlreichen Abbildungen.
Secker, Hans Friedrich. Die Skulpturen des Straßburger Münsters seit der Revolution. Mit zahlr. Abbildungen.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Christus am Kreuz

Kanonbilder der in Deutschland gedruckten Meßbücher des XV. Jahrhunderts.

Herausgegeben von PAUL HEITZ
Mit Einleitung von W. L. SCHREIBER.
51 Abbildungen, davon 31 handkoloriert, Preis Mk. 150—
Bestellung nimmt jede Buchhandlung entgegen.

«Ein in jeder Hinsicht musterhaftes Werk. Mit welcher Korrektheit bei der Reproduktion verfahren wurde, bringt die Durchnahme der einzelnen Tafeln zum Bewußtsein, die vollständig den Eindruck alter Drucke machen, zumal die durch Handkolorierung, also ganz nach dem Vorbilde der alten Vorlagen bemalten Exemplare. Der Dank an die Herausgeber darf in den wärmsten Worten seinen Ausdruck finden!»
Zeitschrift für christliche Kunst.


Princeton University Library
32101 067620482



